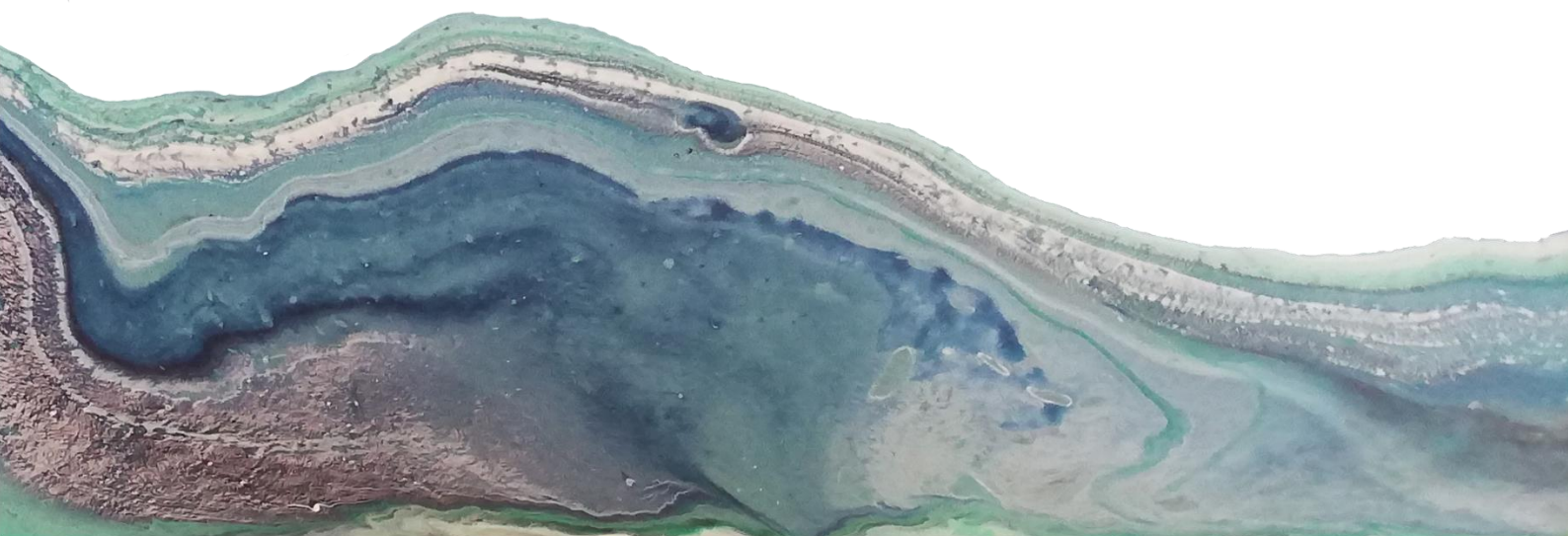


EL VAIVÉN DE LAS OLAS

Catalia

A R T I S T



El vaivén de las olas

Natàlia Lluch i Cornet

NIUB: 16658880

Tutor: Julio Cesar Ortega Solano

Trabajo final de grado

Facultad de Bellas Artes

Curso 2019-2020



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA



EI VAIVÉN

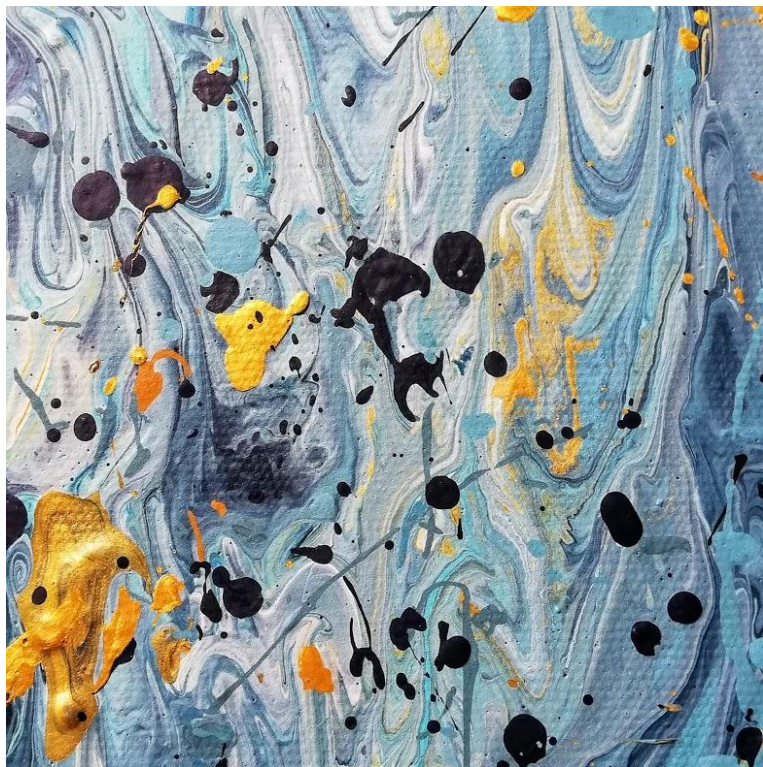


DE LAS OLAS

NATÀLIA LLUCH I CORNET

Índice:

0.	Resumen/ Abstract	9
1.	Introducción	11
2.	Referentes	15
2.1.	Turner y la atmósfera	17
2.2.	Constable y el paisaje	19
2.3.	Monet y el color	21
2.4.	Sorolla y la luz	23
2.5.	Canosa y el horizonte	25
3.	Marco conceptual	29
3.1.	Lo emocional	31
3.2.	La materia	36
3.2.1.	Romper el límite del soporte	40
3.2.2.	Romper el límite de los materiales	43
4.	Metodología y proceso de trabajo	47
5.	Obra	53
	2018	55
	2019	59
	2020	61
6.	Conclusiones	69
7.	Bibliografía	73
7.1.	Bibliografía	74
7.2.	Webgrafía	74
7.3.	Imágenes de referentes	77
7.4	Imágenes de Obra	78



Detalle 1. Obra 4

Resumen

Vaivén

De ir y venir.

1. m. Movimiento alternativo de un cuerpo que después de recorrer una línea vuelve a describirla en sentido contrario.

Este proyecto nace del agua y el vaivén de las olas del mar como movimiento constante, natural y fluido. De las sensaciones y las emociones que se encuentran dentro de mí y que consigo expresar gracias a la materia de la pintura y su fluir. El sobrepasar los límites será estrictamente necesario para poder expandir mi pintura y crecer en mi obra.

La búsqueda del equilibrio entre el fluir y la naturaleza de los materiales empleados, configuran un atípico método de trabajo en la pintura, pero que consiguen enfatizar la importancia de la materia y el movimiento natural del vaivén de una ola.

Palabras clave: Materia, emocional, color, fluir, agua, luz, horizonte

Abstract

Swing

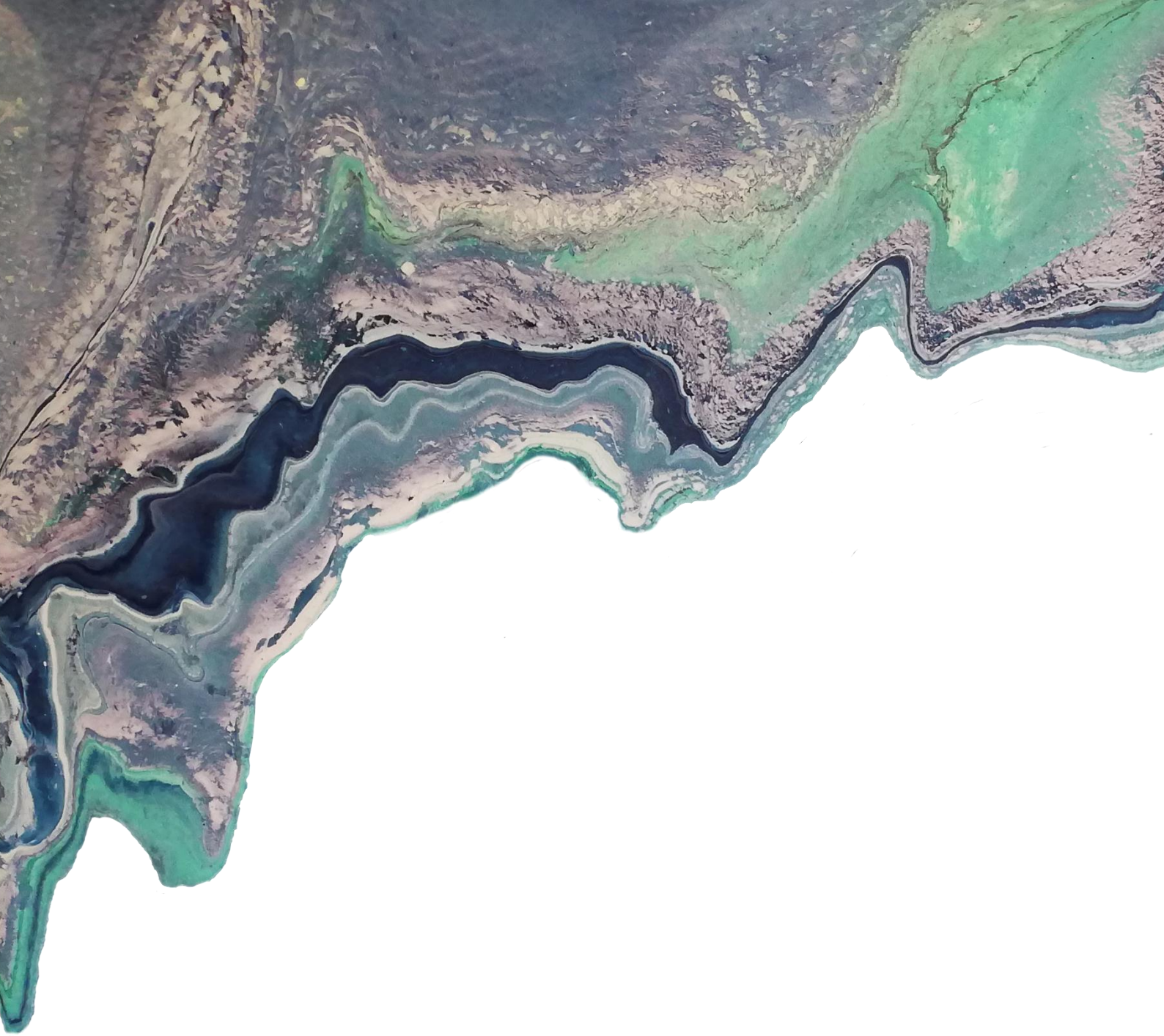
From come and go.

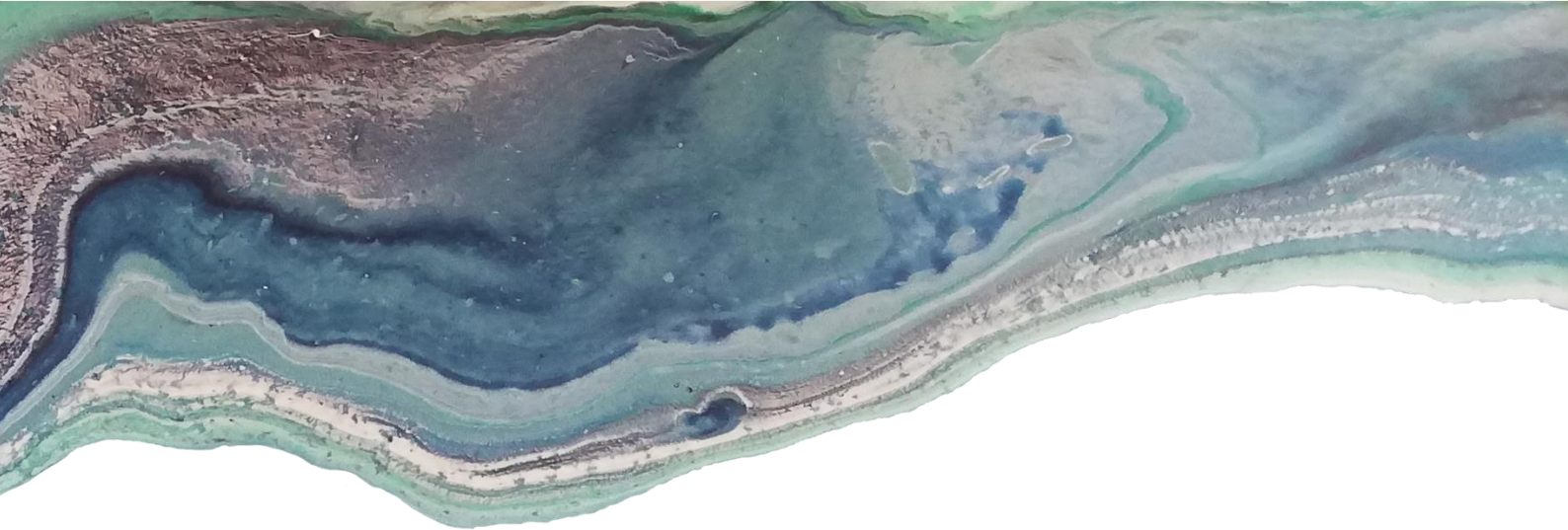
1. m. Alternative movement of a body that after traversing a line again describes it in the opposite sense.

This project is born from the water and the swing of the waves of the sea as a constant, natural and fluid movement. Of the sensations and emotions that are inside me and that I express through matter of painting and its flow. Exceeding the limits will be strictly necessary in order to expand my painting and grow in my work.

The search for the balance between the flow and the nature of the materials used, form an atypical method of working on painting, but that manage to accentuate the importance of matter and the natural movement of the swing of a wave.

Keywords: Matter, emotional, color, flowing water, light, horizon

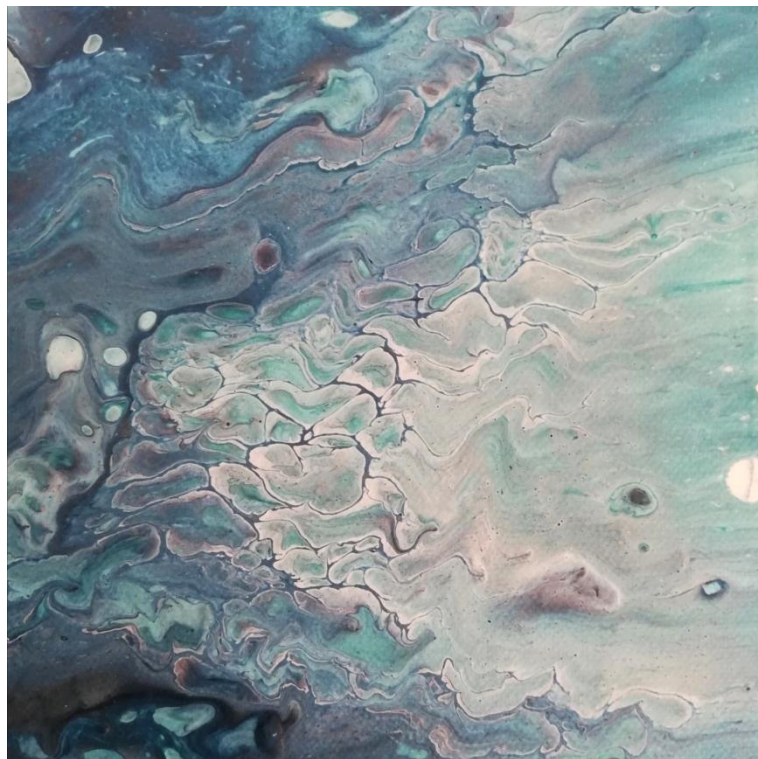




1

INTRODUCCIÓN

NATÀLIA LLUCH CORNET



Detalle 2. Obra 2

La naturaleza se encuentra dentro de un ciclo que no se detiene, en constante cambio y en un equilibrio donde todo organismo tiene su función. El concepto del paso del tiempo se percibe de forma positiva como un proceso de regeneración. Sus colores orgánicos y sus texturas nos atraen y nos inspiran armonía.

A pesar de haber nacido en Barcelona, una ciudad de mar, no aprendí a apreciarlo hasta el año 2013 cuando, por primera vez, viajé a la isla de Menorca. Allí descubrí el color de sus aguas turquesas mezclado con los salvajes paisajes de bosque alrededor de sus playas. Tres años más tarde volví a esa maravillosa isla, y a partir de ese momento mi amor por el mar empezó a verse reflejado en mis pinturas.

El mar es voraz, impredecible, cautivador e incluso misterioso. Nadie le enseña a crear el compás de sus olas, pero aun así parece estar perfectamente estudiado. Con mi pintura quiero transmitir esa sensación que produce el vaivén de las olas en un mar tranquilo o la voracidad en días de tormenta. Mi intención no es pintar un paisaje idealizado lo más real posible, sino capturar esa imperfección.

La luz es un elemento muy importante a la hora de representar el mar. Sin duda no es lo mismo observar el mar con el primer rayo de sol que con el último. La magia de la luz nos regala una gran cantidad de colores y matices que muchas veces son tan efímeros que es complicado capturarlos.

En mi obra mi paleta de color se mueve entre azules y verdes como colores principales, combinados en ocasiones con ocre y colores tierra. El motivo no es otro que el de intentar acercarme al elemento orgánico, por lo que la fluidez del agua se plasma en la de la pintura, al igual que las texturas en elementos más terrenales.

En mis pinturas, el proceso y el estudio previo antes de ejecutar la obra es lo más importante. En cuanto al resultado, podría afirmar que muchas veces no es intencionado, aunque no por ello resta importancia. Considero que lo imprevisible aporta detalles nuevos que te ayudan a aprender y mejorar los resultados. Otra cuestión relevante de mi trabajo es el diálogo entre mis obras, las cuales no acostumbran a ser individuales, sino que forman parte de un conjunto.

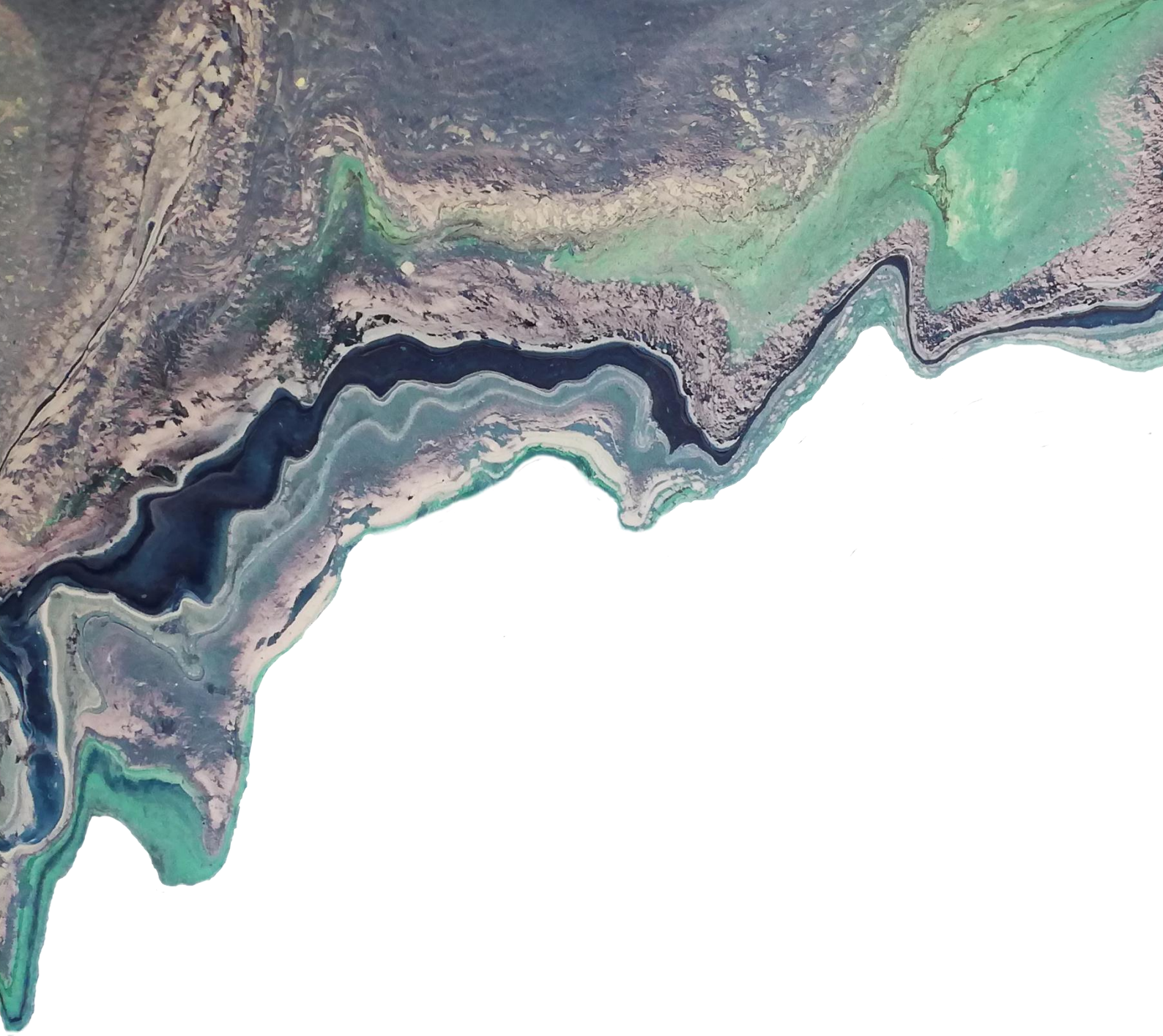
Es complicado saber en qué momento un artista empieza a fascinarte e incluso a influenciar en tu obra. Alguno de ellos empezó a enamorarme desde muy pequeña y, a pesar de que quizá no pueda verse su influencia en la ejecución de mis obras, si me han ayudado a observar el arte de manera diferente. Como en cualquier situación, una persona puede influenciarte en un momento concreto o a lo largo de tu vida. Me gusta pensar que tanto a las personas que conocemos, como a las que no, pero que de alguna manera aparecen en tu vida, forman parte de ti misma.

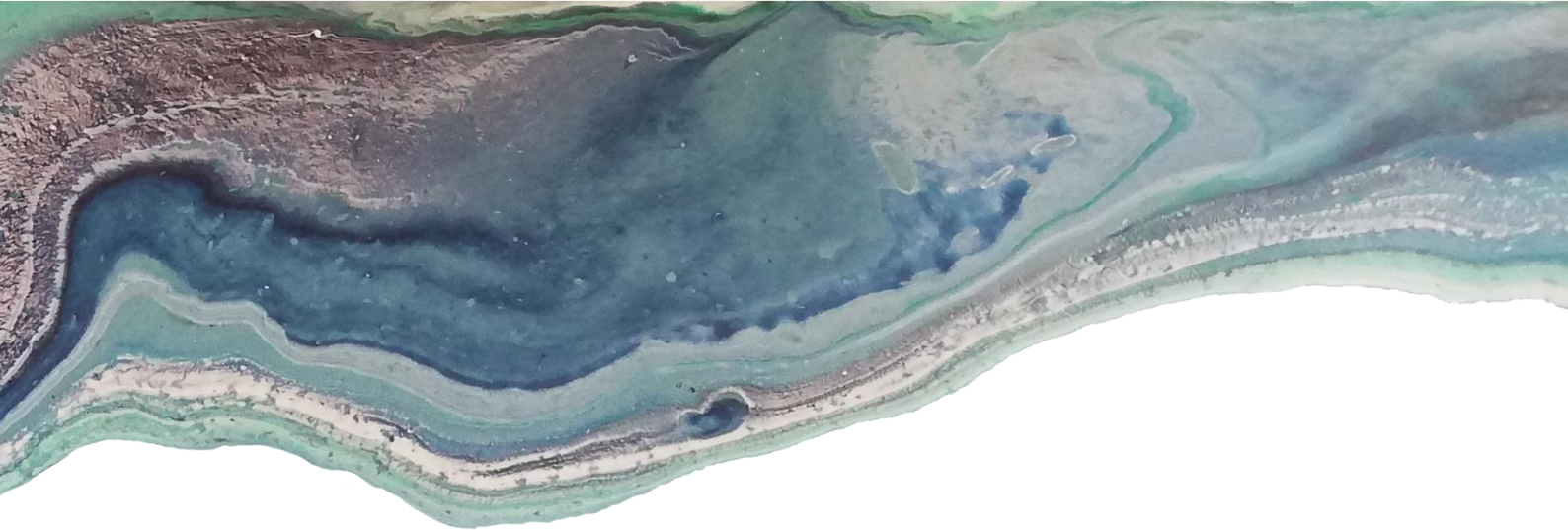
En mi caso, he decidido destacar a seis artistas cuya obra o forma de representación considero que han ayudado a la creación de este trabajo. No obstante, muchas veces tu referente o punto de partida no es una persona, sino que puede ser un sentimiento, un lugar, un instante...

Es por ello que quiero recalcar que mi principal referente son las experiencias que he vivido, ya que gracias a ellas he ido conociendo a cada uno de los artistas de los que voy a hablar, pero también me han ayudado a descubrirme a mí misma.

Cada uno de los artistas que voy a hablar han sido elegidos por un motivo diferente; la forma de tratar la luz, el recurso del color, la interpretación del paisaje, el concepto obra como instalación... Pero a pesar de ser tan diferentes entre ellos, encontramos un punto de unión: el mar. Desde sus diferentes formas de representación hasta el uso como concepto, todos ellos con un punto de unión que acompaña a la ejecución del presente trabajo.

Este proyecto nace alrededor del color del impresionismo, de las atmósferas del romanticismo y, del gesto y el protagonismo al material del expresionismo abstracto. El agua es el hilo conductor de este trabajo, y también de los referentes de los que voy a hablar a continuación.





2

REFERENTES



Imagen 1. Vista de Venecia desde la Giudecca (Turner, 1840)

2.1. Turner y la atmósfera

Comúnmente considerado como *pintor de la luz*, Joseph Mallord William Turner es, sin duda, uno de los grandes pintores paisajistas. A pesar de la gran predilección que en Gran Bretaña existía por el paisaje, para Turner, la importancia empezó a posarse en la captación de la atmósfera, y en las diferentes plasmaciones de un mismo paisaje según la hora de día o la climatología, dando lugar a paisajes muy diferentes pictóricamente, aun siendo el mismo lugar representado.

Londres y Venecia, son las dos ciudades que protagonizan sus cuadros. En ambas, las atmósferas se crean por el agua del río y los canales, donde los cielos se confunden con las aguas y los vapores, envolviendo las formas y diluyendo los volúmenes en húmedos ambientes. A través de sus obras, nos muestra su interés por conseguir una síntesis de luz y color, con la que logra darnos su impresión personal de la ciudad. (Fló, 2010)

La Venecia que nos muestra Turner es una ciudad difusa, incluso difícil de distinguir en algunas ocasiones. Él mismo afirmaba que "*La atmósfera es mi estilo*" (Serra, 2005). Un ejemplo de ésta afirmación son sus acuarelas de la ciudad, en las que trataba de captar la luz y la atmósfera en unos instantes efímeros, entre ellas encontramos su obra *Vista de Venecia desde la Giudecca* (Imagen 1) en la que los vapores del agua y el cielo se complementan, creando un cierto aire fantasmal (Fló, 2010).

Inspirándose en la obra *Amanecer después del naufragio* (Turner, 1841), John Ruskin (Como es citado en Fló, 2010) nos relata sus sensaciones:

"Es un trozo de costa llana; a lo lejos, en el Este, una luz franca, dulce; un pequeño barco (probablemente un carbonero) se ha hundido durante la noche, todos los tripulantes han muerto; sólo un perro ha llegado a tierra... Agotado, las patas traseras ya no le sostienen y se hunde en la arena, mientras aúlla y tiembla de frío. En lo alto, las nubes matutinas lucen un primer resplandor escarlata..."

Turner es sin duda una gran influencia en mi trabajo, ya que me ha enseñado que, a veces, la importancia de una obra no reside en los detalles, sino en las sensaciones, la atmósfera y los ambientes que se crean. Desde que descubrí sus obras, me he dejado llevar por las sensaciones que me hace sentir y me ha transportado a su representación de la ciudad de Venecia justo en ese instante efímero que decidió inmortalizar.

2.2. Constable y el paisaje

Compartiendo época con Turner, John Constable intentó llevar al lienzo el movimiento de la naturaleza, para conseguir una mayor realidad en cada uno de sus paisajes. Para representar ese ir y venir de los árboles y las nubes, pintaba al natural diferentes bocetos de cada elemento que deseaba incluir en su obra para luego, en su estudio, proceder al montaje pictórico (García, 2014).

Ese ir y venir de los árboles, que Constable quería capturar, encaja con el movimiento de las olas en este proyecto: ese movimiento constante de la naturaleza, que cambia el paisaje del mar a cada instante, fundiéndose con el cielo reflejado en el agua.

Con el tiempo, fue cambiando su visión idealizada de la naturaleza para dar paso a una pintura más naturalista, alejada de los estereotipos. Constable continuó estudiando los cambios atmosféricos, a los que él mismo denominó *claroscuro de la naturaleza*, es decir, la gradación de tonalidades de la luz natural. No buscaba el realismo exacto en la representación de las cosas, sino la capacidad de esas mismas para evocar ideas o emociones, afirmando que: *La forma de un objeto es indiferente: la luz, la sombra y la perspectiva siempre lo harán hermoso*. Sus enérgicas superficies, las pinceladas de color y claroscuro se traducen a una pintura de impresión general de un modo desconocido hasta ese momento (Fló, 2010).

Fló (2010) nos explica que, en una carta al arcediano Fisher del año 1821, Constable escribe: *Sería difícil nombrar un tipo de paisaje en el cual el cielo no fuera la nota clave, lo reglamentario de la escala y el principal órgano del sentimiento*. Ese sentimiento, esa emoción, es otra de las notas claves en ese proyecto, junto con el uso de la pintura como materia, aprovechando sus cualidades como propio acabado de la obra. Tal y como se muestra en *Estudio de mar y cielo* (Imagen 2), Constable aprovecha la densidad de la pintura en la representación de las nubes, dando lugar a relieves y trazos marcados que consiguen dar el protagonismo a un elemento secundario como las nubes, gracias al protagonismo de la materia. Este tipo de bocetos del artista son los más

interesantes para este trabajo, en los que apreciamos la intencionalidad de capturar los cambios de luz y clima.



Imagen 2.
Estudio de mar y cielo
(Constable, 1822)

2.3. Monet y el color

El trabajo de Turner y Constable influenciaron a Claude Monet, dejando a un lado los criterios convencionales de representación, empezó a sumergir sus obras en una tenue neblina azul, dando el verdadero protagonismo a la atmósfera y la luz. En su obra *Impression, soleil levant* (Imagen 3) observamos como esto provoca que apenas pueden diferenciarse con claridad las formas de las embarcaciones del fondo. Ese amanecer pintado por Monet en 1872, sin duda, cambió el rumbo del arte. La rapidez de sus pinceles sobre la tela para plasmar el agua, cielo y barcas, y el uso de una atrevida paleta de color, predecían lo que el propio artista afirmó: “He descubierto por fin el verdadero color de la atmósfera. Es violeta” (Bladé, 2019).



Imagen 3.
Impression, soleil levant
(Monet, 1872)

Luz y color lo protagonizan sus pinturas: Los reflejos de la luz en el mar y la variedad de colores utilizados según el momento del día, acompañan sus series; el motivo era lo de menos y la importancia residía en plasmar distintos instantes de un mismo lugar (García, 2018).

Resulta interesante observar en sus la atmosférica disposición cromática y la atenta estructura a lo largo de horizontales y verticales. La magia del color surge con el sol entre la neblina de un cielo cubierto, la metamorfosis del aire o la aparición a lo lejos de un (Fló, 2010). En una entrevista a Claude Monet en 1895, él mismo expresaba:

*“Otros pintores pintan un puente, una casa, un barco...
Yo quiero pintar el aire que envuelve el puente, la casa,
el barco; la belleza de la luz en la que se encuentran”*
(García, 2018)

Si Monet deseaba pintar ese aire que envuelve las cosas y plasmar la belleza de la luz, en este trabajo quiero representar la belleza del movimiento del agua, sus colores, su luz, su esencia; crear un mosaico de luz, color y materia, a través del sentimiento.

La obra de Monet, me ha acompañado a lo largo de mi vida y de mi aprendizaje en el arte. Son tantos los detalles y los matices de los que podemos disfrutar en sus obras, que no es posible abordarlos todos. La sutileza en sus pinceladas para dar vida al movimiento del agua en sus obras te hace sentir el vaivén de las olas que aparecen en el paisaje.

2.4. Sorolla y la luz

El Mediterráneo corría por las venas de Joaquín Sorolla. Nacido en Valencia, sentía un profundo amor por el mar, y lo representó a lo largo de su carrera (Pulido, 2013). Mi interés por la obra de Sorolla surge al descubrir un punto de encuentro, nuestro amor por el mar. Su forma de representarlo me aporta la riqueza de su estudio del mar: su color, luz, forma, movimiento, matices y emociones ("Sorolla y el mar", 2016).

Sus obras, con protagonismo del Mediterráneo destacan por una enorme libertad de pincelada y la presencia imprescindible de la luz. Pulido (2013) nos explica que *"El mar le permitió a Sorolla investigar sobre la luz y el color como ningún otro tema"*. Desde muy joven captó su interés por el agua, un elemento que cambia constantemente y nunca se mantiene quieto. Ese mismo movimiento del agua, mencionado anteriormente, que tan importante es en este proyecto.

Sorolla se esforzó en captar las fugitivas impresiones producidas por el sol, a pesar de que él seguía sintiendo que solamente podía pintarlo de una forma aproximada. Aun así, gracias a sus amplias pinceladas, cargadas de colores brillantes y espontaneidad, parecía trasladar al lienzo los efectos del sol chocando contra la piel mojada (Muller, s.f.). Además cambiaba su paleta de colores según la hora del día, el clima, la estación del año o el lugar donde pintaba, consiguiendo diferentes efectos para representar cada instante (Pulido, 2013).

Sorolla compartía con el impresionismo la intencionalidad de pintar el instante que llegaba a sus ojos, y gracias al uso del color blanco en obras como *Niños en la playa* (imagen 4), conseguía representar el reflejo de los rayos del sol en contacto con el agua y la piel mojada.

Pulido (2013) nos menciona que, en su primera visita a Jávea, en 1896, Sorolla escribe a su esposa: *Esto es todo una locura, un sueño, el mismo efecto que si viviera dentro del mar...*". Este sentimiento del que habla en su carta, me traslada al recuerdo del que hablaba anteriormente; ese momento, en mi viaje a Menorca, en el que quedo totalmente fascinada por el mar, sus colores, su luz... Este hecho me hace reflexionar que el amor de Sorolla hacia el mar y el que siento yo, nace

de la misma manera, de un viaje, de un instante de sensaciones.



Imagen 4.
Niños en la playa
(Sorolla, 1910)

2.5. Canosa y el horizonte

Yamandú Canosa es un artista que se define a sí mismo como paisajista, elaborando sus obras a través del dibujo y la pintura, desde una visión cartográfica del espacio bidimensional. La elaboración de sus obras se genera a través de algunos conceptos clave: empezando por el paisaje y la mirada cartográfica del artista, y el uso de los conceptos de horizonte e iceberg para crear un discurso entre sus obras.

Este artista considera que sus instalaciones son paisajes que se crean con el conjunto de sus obras individuales, un discurso que aplicó su proyecto *La casa empática* (figura 5), planteando un contexto y una unión entre sus obras expuestas en la sala. Él mismo (Fundació Suñol, 2011) nos explica: *Cada obra tiene una palabra, en conjunto crean un contexto, una narrativa, un diálogo...* Su intención es que el propio espectador se sumerja en el paisaje, construyendo una narrativa de algo que nunca se resuelva y que siempre sugiera.

Podríamos decir que Canosa tiene una visión diferente del espacio, a lo que él llama paisaje muchos podríamos llamarlo mapa. Si es cierto que se trata de una interpretación especial y llamativa del espacio, sus obras tienen un discurso entre ellas, cada una tiene su lugar en la instalación y crean una narrativa a través de la mirada del espectador.

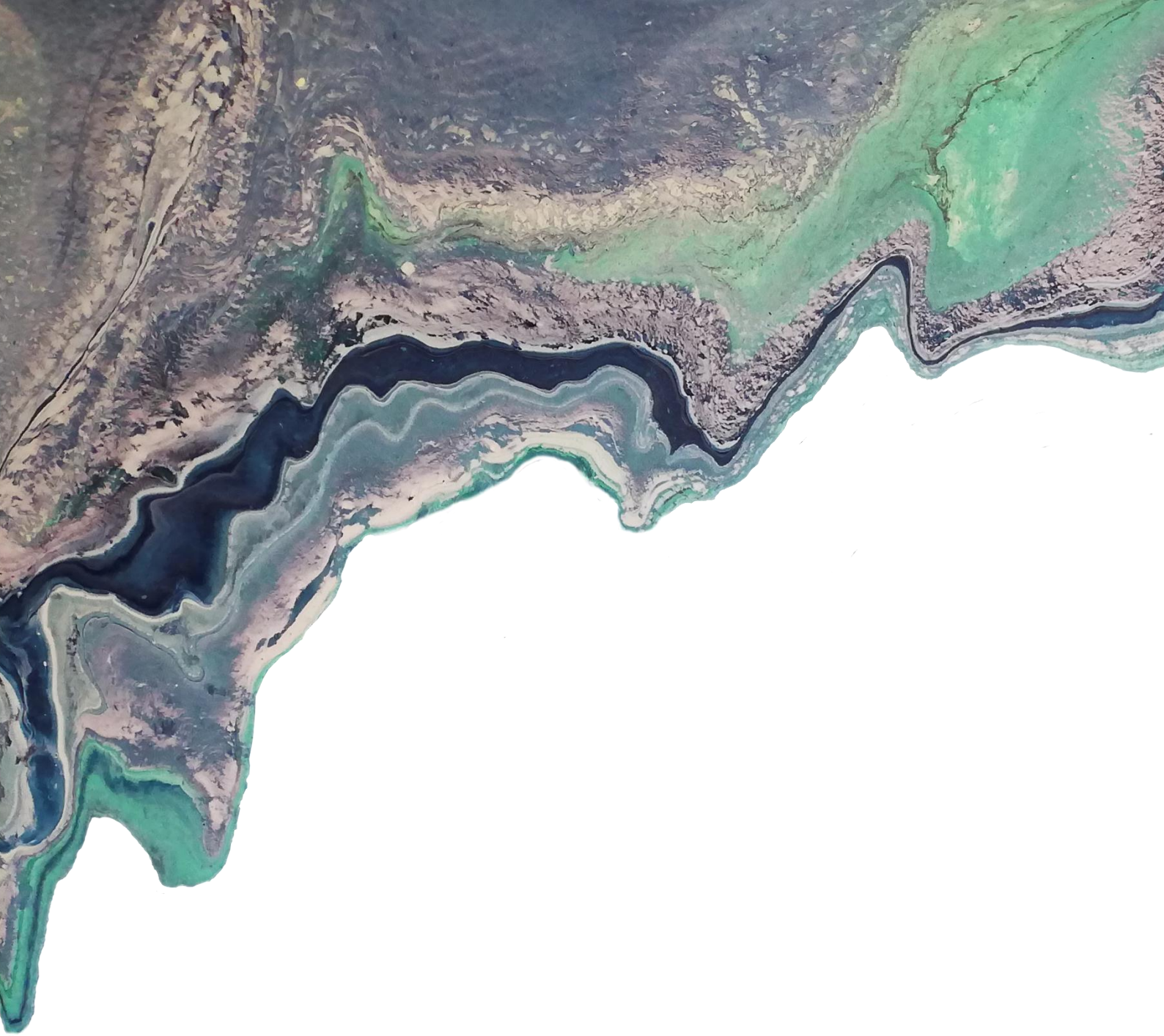
Instalación es un concepto, determinante en el artista, él se refiere a sus exposiciones como instalaciones, eso define lo que para él significan. No se trata de mostrar sus obras individualmente, sino de jugar con el espacio para conseguir el diálogo entre obra y espectador.

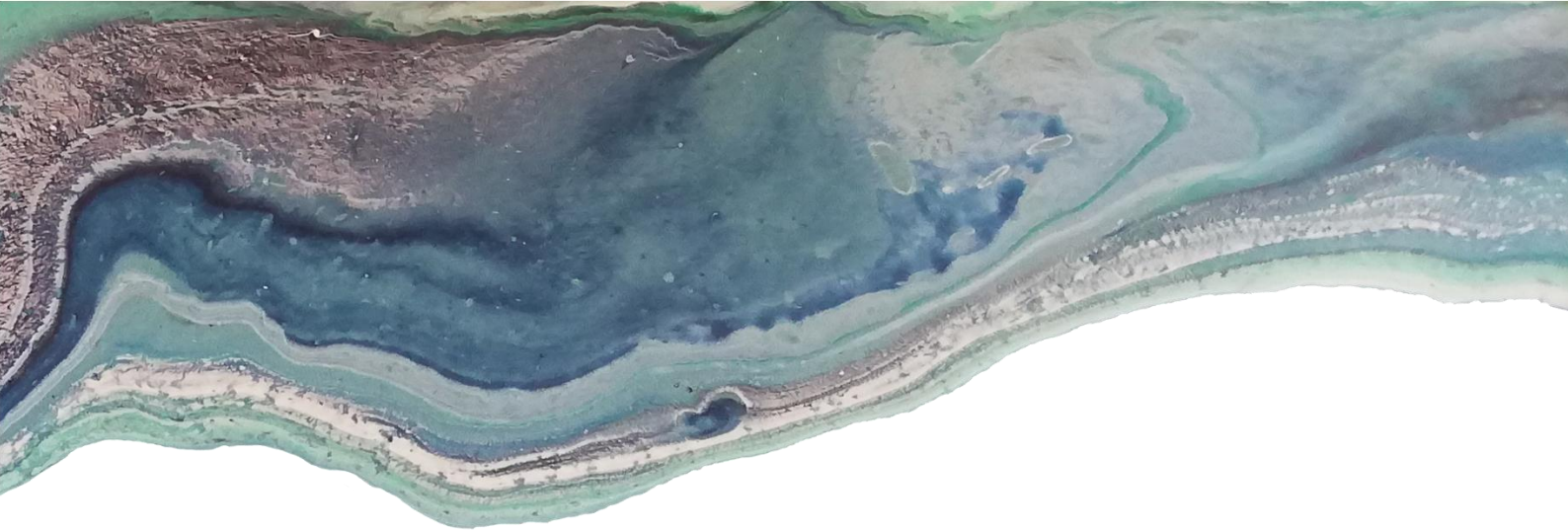
El horizonte es otro de los conceptos que utiliza Canosa y que más puede influir en mi propia obra. La utilización del horizonte es la herramienta conceptual que utiliza como eje del espacio, y nos explica además que no solo lo utiliza en sus trabajos, sino que pasa a ser lo que organiza el espacio de las instalaciones, incluso pasando directamente a las paredes, en forma de pintura mural, como es el caso de *La casa empática* (imagen 5) (Alonso, 2018).

El horizonte se define como una línea, pero a su vez es un límite, una barrera o frontera, que nos separa el cielo de la tierra: la materia del aire. Si Canosa utiliza el concepto de horizonte para distribuir y trazar la de su obra, en mi obra esta línea es la que modula la continuidad del fluir de mi pintura, huyendo de los límites y barreras que pueda imponer una línea recta, y construyendo un relato a través de la materia y el agua.



Imagen 5. La casa empática (Canosa, 2019)





3

MARCO
CONCEPTUAL



Detalle 3. Obra 1

3.1. Lo emocional

La casualidad, según la RAE se define como la *combinación de circunstancias que no se pueden prever ni evitar*. Si observamos el mar desde una orilla, veremos el movimiento incansable del agua: Una ola que se acerca a la orilla pero que tímidamente se aleja, dejando un rastro de arena mojada tras su movimiento. Podríamos asegurar que no podemos evitar el movimiento de las olas, ni tampoco prever hasta dónde llegará la siguiente, por lo que la casualidad definiría el movimiento del mar conceptualmente. En este trabajo, este concepto es muy importante ya que puede parecer que la obra final es el resultado de la casualidad pero, por el contrario, la combinación de circunstancias (en este caso materiales) sí que están previstas, por lo que el resultado no puede denominarse como casualidad.

En cambio, el concepto de intención, definido por la RAE como *determinación de la voluntad en orden a un fin*, sí encaja dentro de este proyecto esta intencionalidad se ve reflejada en el uso de los materiales y en cómo los utilizamos para conseguir un resultado concreto. En ocasiones los resultados pueden surgir del accidente del propio material pictórico, saber utilizar ese accidente dentro de la obra provocará que el resultado no pueda producirse dos veces igual, aportando la riqueza de aquello que es único y no puede volver a repetirse.

Volviendo al movimiento de las olas, es extraordinario el hecho de no poder atrapar ese movimiento, ese instante, petrificar ese vaivén, esa melodía...A pesar de con la fotografía podemos congelar esa imagen o con el video para cazar el movimiento e incluso el sonido de las olas, no podemos atrapar esa brisa, ese olor a sal, esa emoción que nos produce ese preciso instante. Nuestro recurso es la memoria, almacenando ese momento para recordarlo cuando nosotros decidamos.

El arte es el lenguaje que nos permite compartir con los demás nuestras emociones y sentimientos. Con la práctica pictórica intentamos capturar el instante, pero es imposible. La pintura es un relato que se construye con cada intervención en la obra, durante el periodo de tiempo que dedicamos a su elaboración, en cambio, el instante es efímero. Según Amaya (2018), el arte es un sistema de comunicación, por lo que la acción es arte en vivo, físico y de presencia. La fuerza del arte, según Baudrillard (Como es citado en Vaskes, 2008), está en la ausencia de la realidad, en el misterio, en el secreto y de ellos nace su poder. La representación pictórica le quita una dimensión a los objetos reales y por ese motivo les proporciona ilusión.

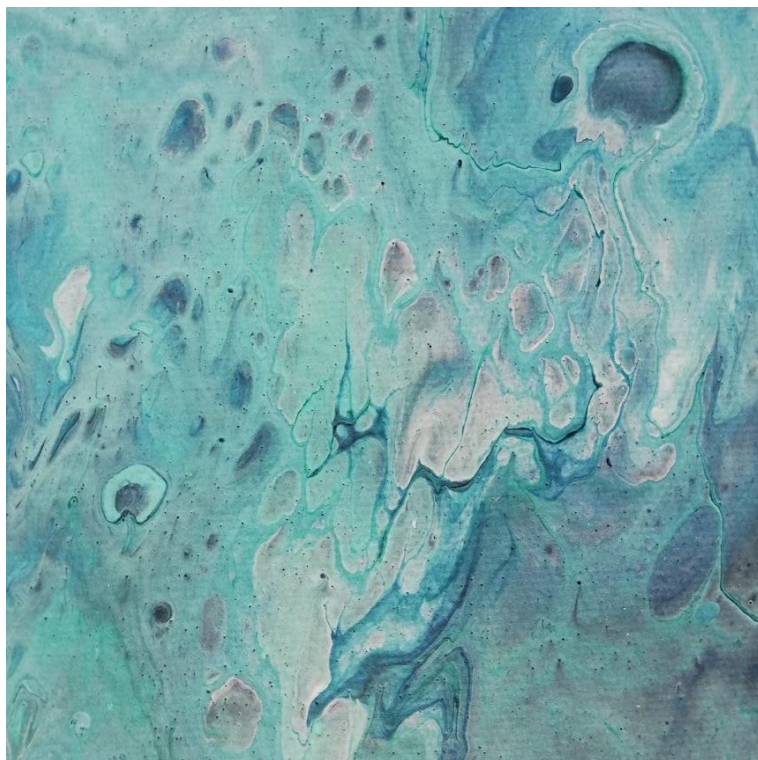
En el contexto del pensamiento de Baudrillard, el simulacro dejó de estar relacionado con la búsqueda en la imitación de la naturaleza: *"simulacro es una imagen a semejanza de una cosa"*.

Es decir, el simulacro de Baudrillard es lo contrario al resultado de la imitación de la realidad (Vaskes, 2008). Por otro lado, Nietzsche (Como es citado en Vaskes, 2008) afirma que:

“las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son”; “Lo que tiene únicamente el derecho llamarse realidad es precisamente esta realidad ilusoria, todo es apariencia, y la apariencia suele transformarse en ilusión”.

También Platón plantea que la pintura del artista era pura apariencia, siendo una obsesión para todos los pintores conseguir la fiel representación en sus pinturas. Según Gombrich, *“Lo que el artista puede igualar o imitar, es sólo ‘apariencia’; su mundo es el de la ilusión, el de los espejos que engañan a la mirada”* (Como es citado en Amaya, 2018).

En este proyecto, no existe la intención de reproducir una realidad de la naturaleza, por lo que nos acompaña el concepto de simulacro de Baudrillard, la búsqueda de este proyecto no es otra que capturar una sensación, una emoción, un instante; para plasmarlo en la obra a través del uso de la materia.



Detalle 4. Obra 2



Detalle 5. Obra 2

3.2. La materia

El mar no tiene un muro de contención, aunque podría parecer que la tierra lo contiene, él es libre para moverse con tranquilidad sobre la tierra, con las mareas, las olas... a diferencia de un lienzo, que tiene un principio y un final, un marco que decide dónde empieza y dónde termina una pintura. Por ello, este trabajo está orientado a sobrepasar los límites que puedan obstaculizar la pintura.

La influencia de las olas es esencial en este trabajo, que fluyen de forma natural con los movimientos del agua. Al igual que la pintura, que comparte una textura fluida y tiene su propio movimiento natural. En consecuencia, la intencionalidad de este trabajo es dejar fluir a la pintura, que busque su lugar gracias a la gravedad y encuentra su punto de comodidad para posarse. Quien manda en el resultado final es la materia, la manipulación de la misma nos ayuda a guiarla para conseguir la densidad adecuada. Jugar con texturas o elementos naturales es la clave para que la obra nos lleve a la esencia de *lo orgánico*, que nos permita acompañar el movimiento de las olas, a la tendencia del agua, al fluir. El agua del mar es un elemento líquido, un fluido, y por consecuencia, mi pintura también tiene que fluir.

Sandler nos relata:

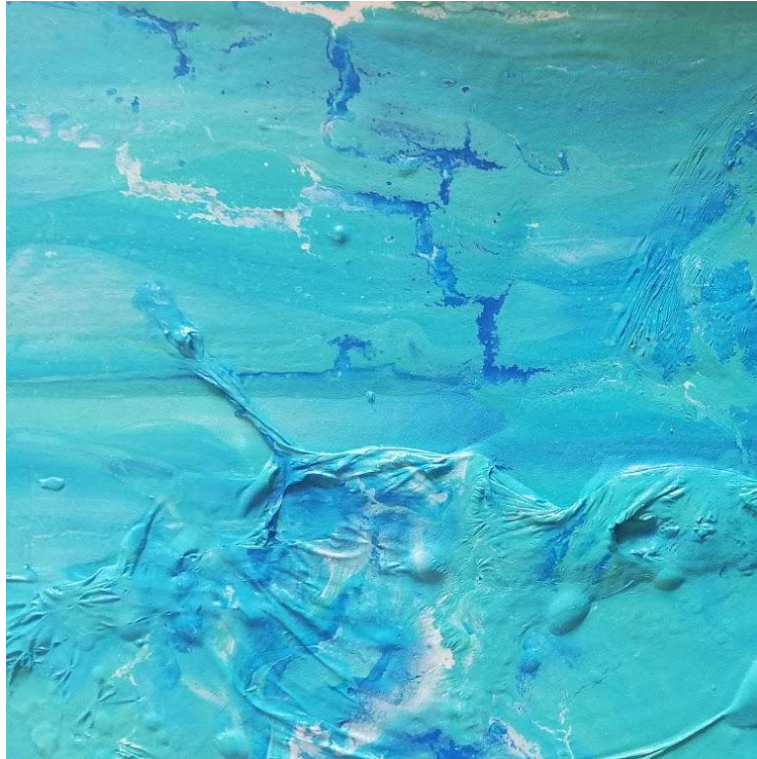
“Cuando estoy dentro de mi pintura no soy consciente de lo que hago. Solo después de un período de amoldamiento veo lo que he realizado. No tengo miedo a hacer cambios, destruir la imagen etc., porque la pintura tiene vida propia. Intento dejarla fluir. Sólo cuando pierdo el contacto con la pintura el resultado es confuso. De otro modo, hay pura armonía, un sencillo toma y daca y la pintura sale bien”. (Como es citado en Amaya, 2018)

El expresionismo abstracto rompió con cualquier clase de tradicionalismo para poder llegar a estados más puros en la pintura, renunciando a algo indispensable hasta ese momento: La liberación del objeto (Amaya, 2018).

En este trabajo, la materia habla por sí sola y el objetivo es trabajar a partir de lo que es la materia y lo que puede aportar; trabajando con el material directamente en el soporte, sin medios de aplicación, como el pincel o la espátula. La ruptura con el tradicionalismo permitirá que mi pintura fluya y consiga expandirse. Para ello deberemos romper con algunos límites tradicionales dando todo el protagonismo a la materia.



Detalle 6. Obra 9



Detalle 7. Obra 9

3.2.1 Romper el límite del Soporte

Vázquez (2016) nos habla de la primera vez que se utilizó la expresión *Action Painting*, descrita por Rosenberg como la necesidad de los artistas de plasmar un suceso en el lienzo y no una imagen, huyendo de la intención de reproducir un objeto. La implicación física y emocional sobre la superficie pictórica, se acerca a la expansión de la pintura, que Jackson Pollock ya empezó a mostrarnos gracias a sus grandes formatos, avanzando hacia la pintura fuera del lienzo.

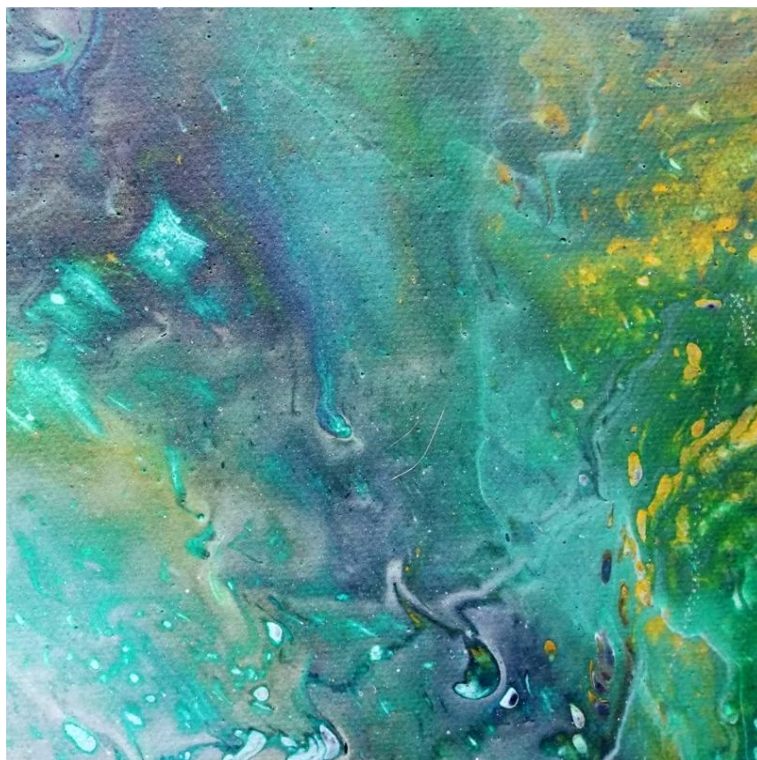
La técnica del *Action Painting*, dentro del expresionismo abstracto americano, generó diferentes cambios en la acción gestual. La relación directa de cuerpo-pintura se inicia en la acción de dirigirse al caballete sin una imagen mental de la composición, dando la importancia a la revelación del acto y dejado como elementos auxiliares a la forma, el color y el dibujo. Cuando el pintor decide ubicar el lienzo en el suelo en lugar de colocarse sobre un caballete, la tela se convierte en un escenario donde actuar, más que un espacio donde reproducir. Convirtiendo la obra en un acontecimiento y no una imagen plasmada sobre la tela. (Amaya, 2018)

La pintura se encuentra contenida sobre un soporte y este a su vez sobre un bastidor, delimitado por cuatro líneas rectas y cuatro ángulos que marcan dónde empieza y dónde termina la obra. En cambio, el mar rompe con los límites que pueda encontrar con su fluir;

el agua y el mar son vida y, el vaivén, esas idas y venidas, no deja nunca de fluir su luz, el color y la materia. Por ello, mi puntura fluye y rompe con el límite del soporte, expandiéndose como lo hace una ola del mar y buscando fijar ese gesto del vaivén.

Vázquez (2016) nos advierte de que las cuatro esquinas de un cuadro son más que un límite puramente físico, ya que son la contención de todo un universo. Por otro lado, también destaca que el hecho de que la pintura se escape del lienzo provoca sin duda, una ruptura con la bidimensionalidad del soporte tradicional de la pintura.

Como consecuencia lo anteriormente expuesto, este trabajo se desarrolla más allá de un formato, aprovecharlo para ir más allá de las barreras y los límites del marco. Boccioni (como es citado en Vázquez, 2016) lo anunciaba en algunos de sus escritos: *"llegará un momento en el que el cuadro no será suficiente. La inmovilidad del cuadro será implacable a la hora de volverse anacrónico"*. Ésta afirmación nos ayuda a enfatizar el hecho de que nada puede retener la pintura, y concebimos el lienzo para atrapar el instante. Por ello, es importante que el soporte de mi obra y su formato no suponga un impedimento para propiciar que la pintura encuentre la tendencia del fluir.



Detalle 8. Obra 3

3.2.2 Romper el límite de los Materiales

Si hablamos de pintura, su práctica y la historia nos remite al uso del pincel, una herramienta muy útil, que nos permite absorber la cantidad de pintura que necesitamos para poder trasladarla al lienzo. Amaya (2018) nos indica que es posible afirmar que, en las primeras manifestaciones de arte, el cuerpo fue utilizado como herramienta, sin embargo, la obsesión por lo mimético y la representación perfecta de la realidad, fue creando una gran distancia entre el cuerpo y la pintura. El punto de inflexión aparece con Manet y, posteriormente con, Jackson Pollock, ya mencionado anteriormente, quien huye de este objeto tradicional dentro del mundo de la pintura. (Amaya, 2018)

Amaya (2018) afirma que en la modernidad se genera un cambio que rompe con el tradicionalismo y el convencionalismo, manifestándose desde una vinculación más directa con la pintura. Pollock intenta recuperar el gesto, liberando la pintura y favoreciendo la recuperación del sujeto y la huella. Pollock explicaba:

"No tengo la menor idea de lo que voy a hacer antes de comenzar. No hago un boceto, mi pintura es directa. No hay accidente. El cuadro, una vez empezado, cobra vida propia. No hay principio ni final" (Como es citado en Amaya, 2018)

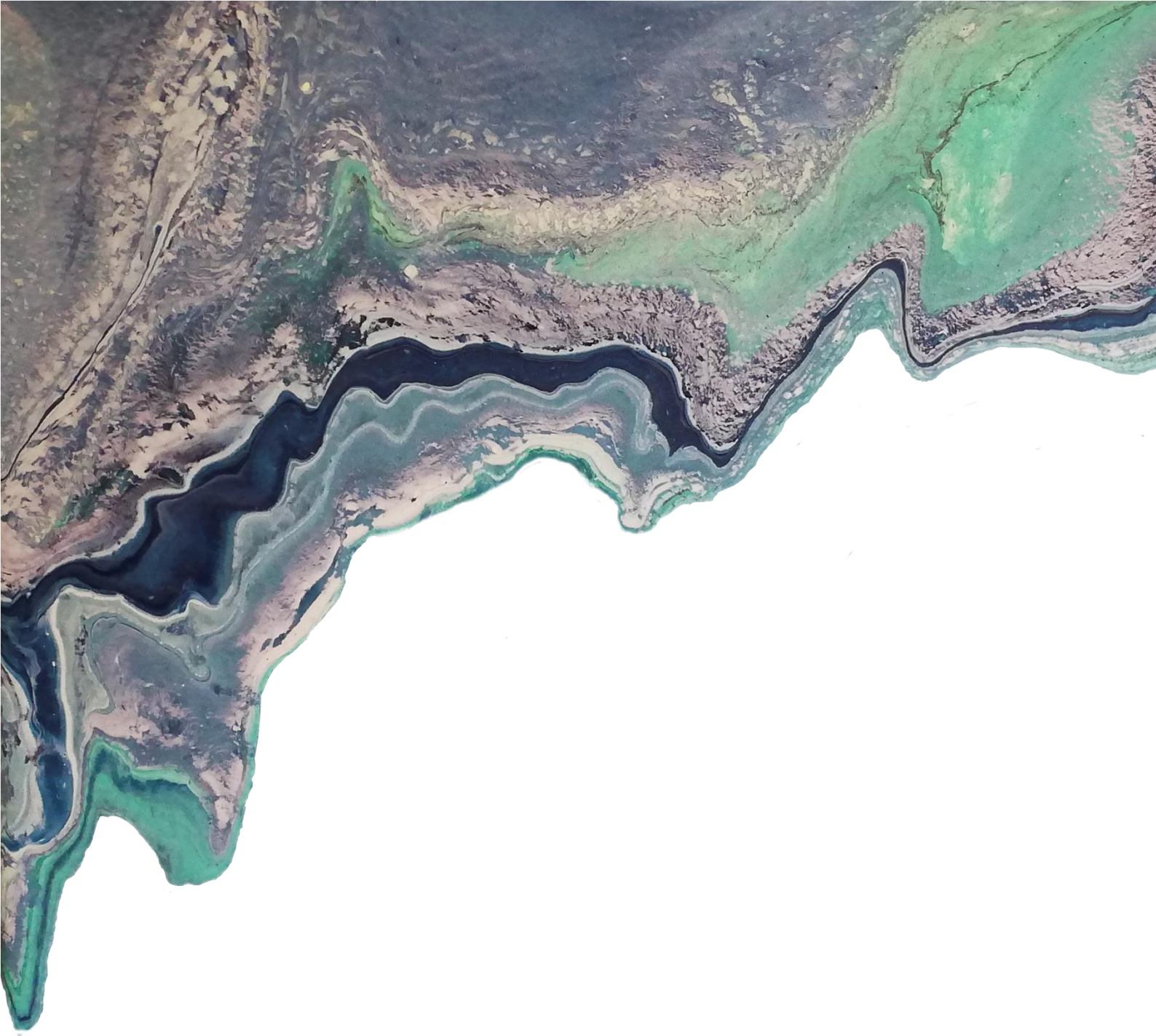
La metodología de trabajo de Pollock guarda una cierta relación con mi proceso de trabajo y mi proyecto pictórico, ya que durante la ejecución de la obra, deja que la propia pintura estampe sobre la tela, jugando a su favor con el sentido de la gravedad. Al igual que en la elaboración de mis obras dejo a la pintura fluir.

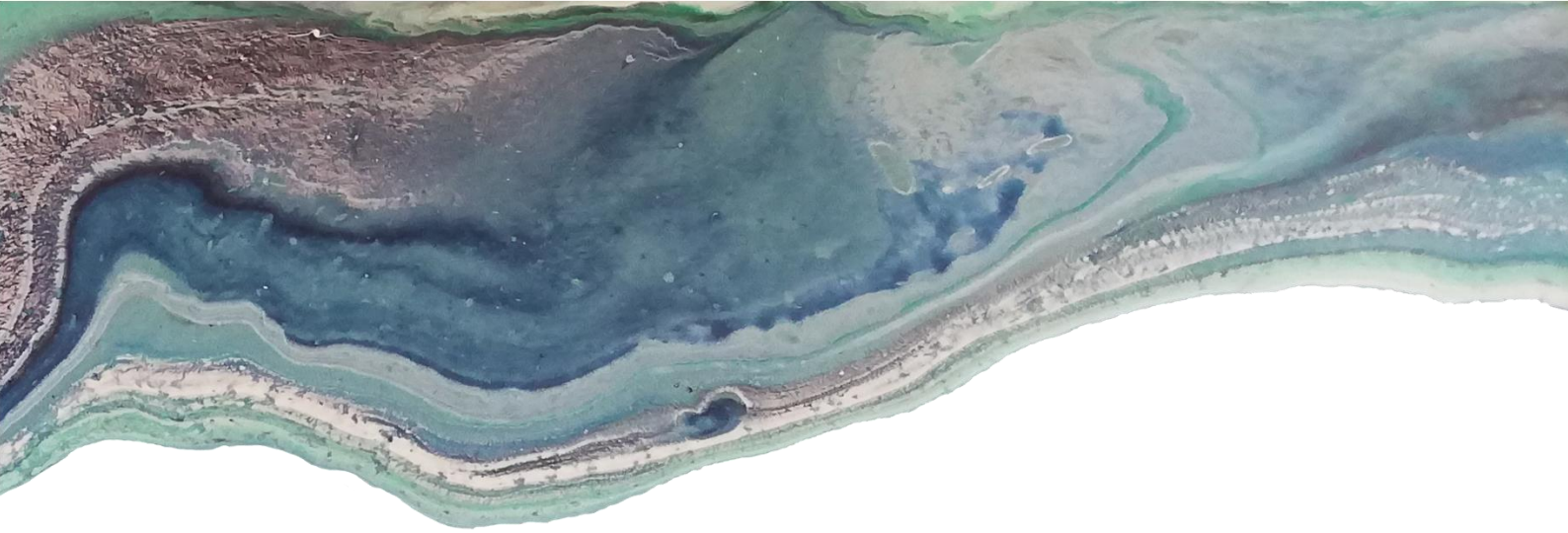
El empleo del pincel limita la naturaleza del material que estamos utilizando, por ese motivo no se va a utilizar a lo largo de este proyecto, siendo la pintura la encargada de trazar las pinceladas sobre el lienzo, mostrando qué nos quiere transmitir. Ya nos lo aseguraba Vázquez (2016) refiriéndose a los materiales como la tercera traición: la incorporación de materiales poco convencionales y el rechazo al uso del pincel.

No obstante, si hablamos de material, no sólo nos podemos referir a la pintura o el pincel, también a la composición del soporte, ya que tradicionalmente la pintura de caballete se trabaja en un lienzo, pero cabe la posibilidad de rechazar la tela como soporte de la obra. Está claro que el lienzo no solo forma parte de un límite como soporte, sino también como material, y es importante conocer los diferentes acabados que podemos conseguir según el material que utilizamos como soporte; según la capacidad de absorción el efecto será diferente.

También cabe valorar la posibilidad de rechazar completamente el soporte y convertir la pintura en la material como único elemento, siendo ella la única protagonista sin necesidad de estar estampada sobre ningún soporte.

La pintura es un elemento fluido, pero se cristaliza en contacto con el aire, durante el proceso de secado la densidad cambia y se convierte en un material compacto que, con un grosor adecuado puede no necesitar un soporte. Ahora bien, es cierto que la pintura durante ese proceso de secado se encuentra encima, dentro o debajo de un elemento, por lo que aunque el resultado final de la obra no precise de un soporte, si es cierto que durante la elaboración de la obra es necesario utilizarlo.

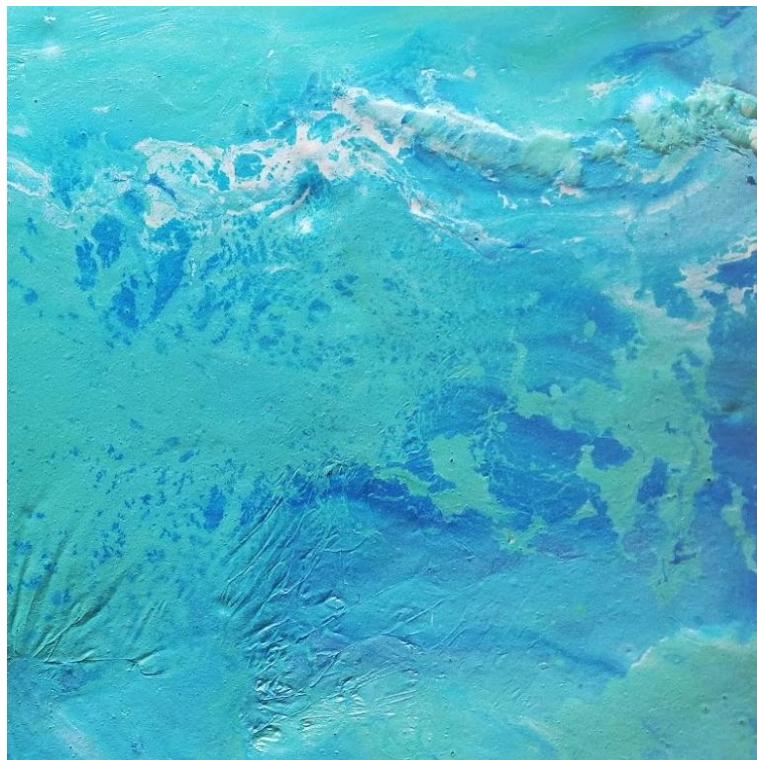




4

METODOLOGÍA Y PROCESO DE TRABAJO

NATÀLIA LLUCH CORNET



Detalle 9. Obra 9

Mi obra y mi trabajo son consecuencia de una tradición y de un aprendizaje, hasta el momento he ido aprendiendo mi propia forma de expresión, generando un diálogo entre la materia, el color y el sentimiento.

El mar y el agua me aportan un conjunto de sensaciones que he conseguido expresar gracias a la materia de la pintura. La importancia de la materia es esencial en mi trabajo, por ello es necesario darle el protagonismo que merece y entender los motivos por los que he llegado a dárselo. No utilizo la materia como material de representación, sino que intento plasmar el fluir del agua con el fluir del material pictórico.

El uso del fluir de la pintura en la elaboración de mis obras ha supuesto una investigación en cuanto a mi práctica artística, y un constante aprendizaje. En un primer momento, mi trabajo surgió de la observación del resultado accidental de la pintura.

El trabajo de investigación y experimentación sobre estos resultados accidentales de la pintura, desarrollado previamente a este trabajo, me ha permitido tomar conciencia de las posibilidades y ser capaz de controlar lo accidental en el fluir de mi obra. Es por ello que la intención práctica del proyecto fue trasladar estos conocimientos a un gran formato, dado que la experiencia adquirida me permite modular la densidad de la pintura para dejarla fluir.

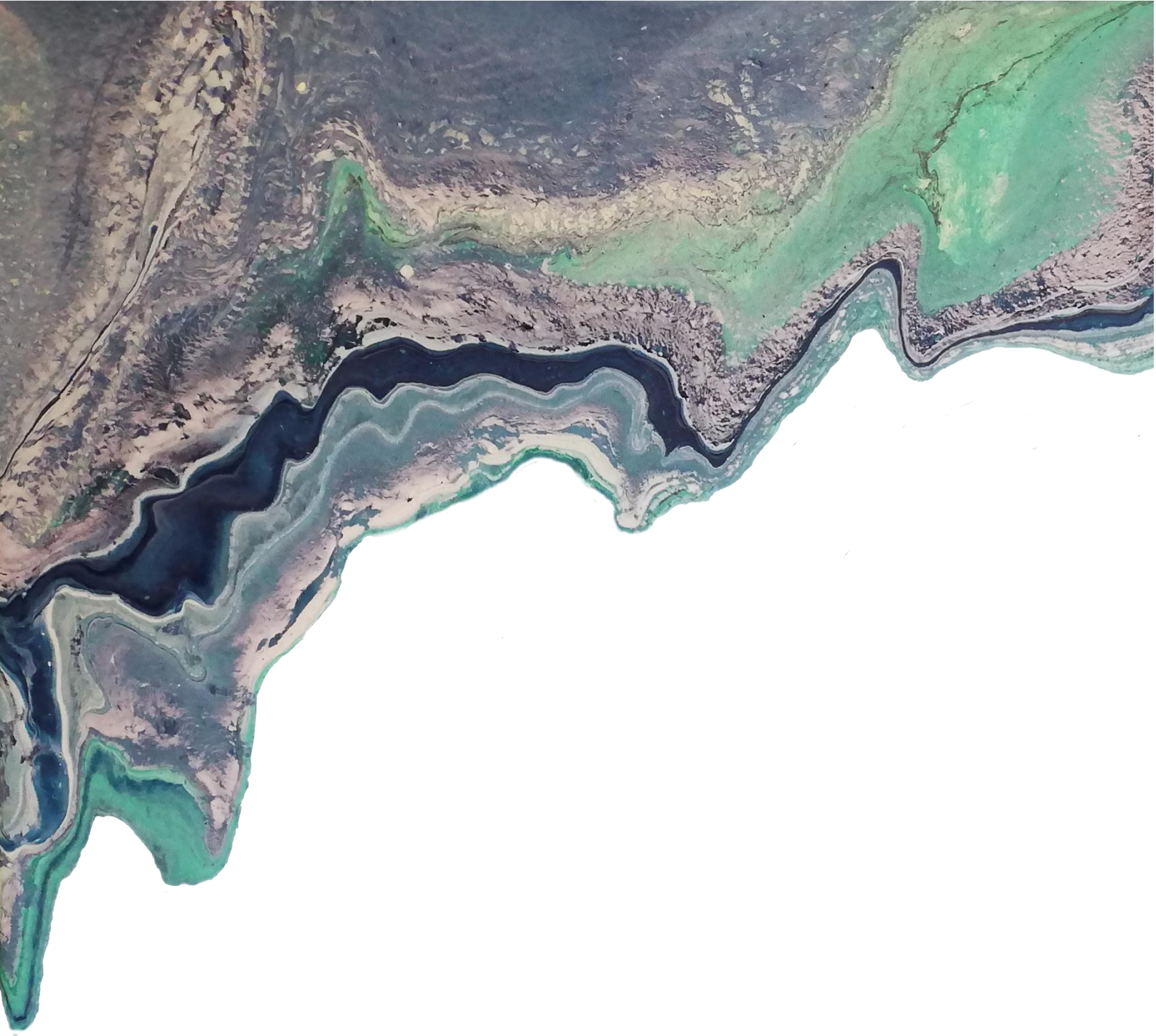
Quiero destacar, que la mayor parte del volumen de este trabajo de investigación se encuentra en el estudio de pintura de la facultad, que permanece cerrado. Encontrándome con la imposibilidad de recuperar el trabajo pictórico realizado hasta ese momento.

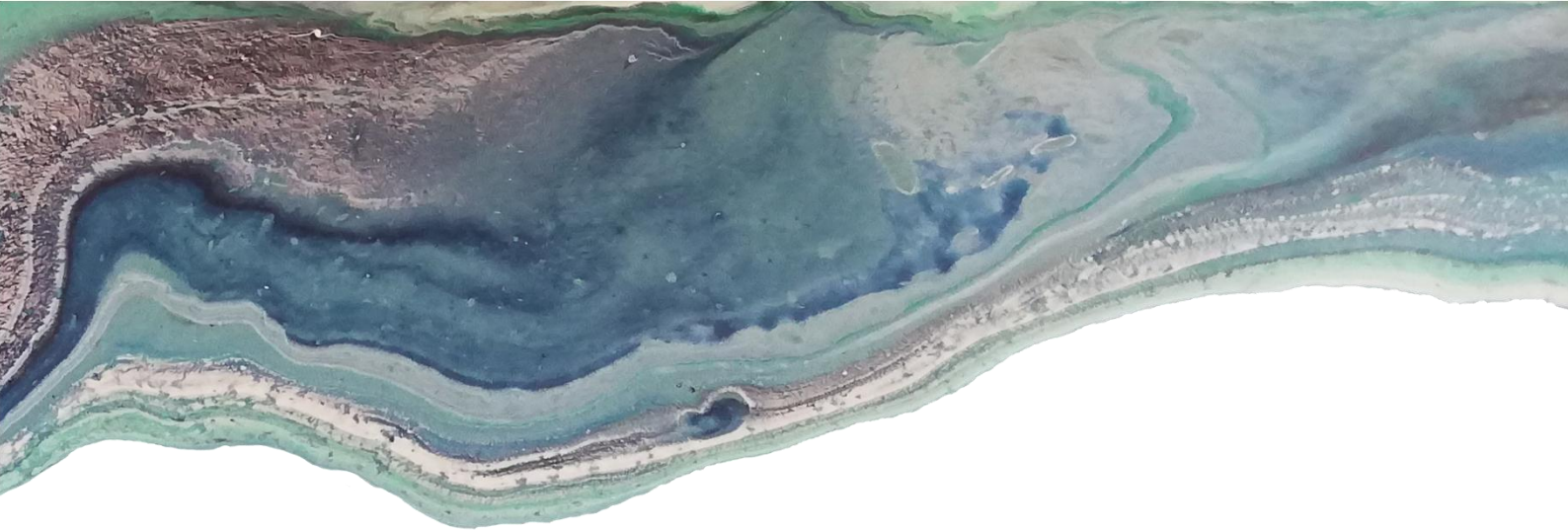
Toda obra está implícitamente influenciada por el día a día de un artista, en mi caso, el proceso creativo y mi práctica pictórica se han visto interrumpidos y perjudicado por el confinamiento. Como consecuencia, este trabajo fuera del taller se ha ido adaptando a la situación, tanto en el proceso creativo como en la idea principal. Para poder mostrar visualmente mi obra, algunas de las imágenes de este trabajo forman parte de la práctica previa.

La pintura acrílica ha sido el medio pictórico con el que se ha desarrollado mi trabajo, pero se vio interrumpido por la incapacidad de poder rescatarlo de mi espacio en el taller, por este motivo me vi obligada a buscar una solución. Gracias a algunos materiales como el guash y la acuarela, que estaban a mi alcance, y a documentación de mi trabajo experimental, he podido seguir trabajando en la investigación de mi obra. El resultado con la acuarela no ha sido el esperado, pero en cambio, con el guash he conseguido un acabado bastante similar al de la pintura acrílica, a pesar de color del guash al secarse pierde intensidad y en mi trabajo es esencial en la obra. Por ello no es un material que quiera seguir utilizando en mi futuro trabajo artístico.

El resultado final de una pintura no lo ves hasta que madura con su proceso de secado, una de las pinturas que forma parte de este proyecto se ha visto eclipsada por esta situación, en ese sentido, me gustaría explicar que se encontraba en el proceso de secado cuando quedó atrapada en el estudio y no pude llegar a ver el resultado final de la misma. No obstante, me permitió empezar con el proyecto y desarrollarlo conceptualmente. Es por ello que este trabajo no ha sido concluido y, anhele el momento de recuperar el material y poder continuar trabajando libremente en mi obra.

Esta situación ha provocado un paréntesis en mi trabajo, conviviendo con la incertidumbre de poder retomar mi actividad artística de forma libre y sin limitaciones. A pesar de todo, he aprendido a extraer la parte positiva de la situación, desarrollando el proyecto desde un punto de vista más conceptual como continuación a esa experiencia adquirida por el bagaje de la experimentación.





5

O B R A

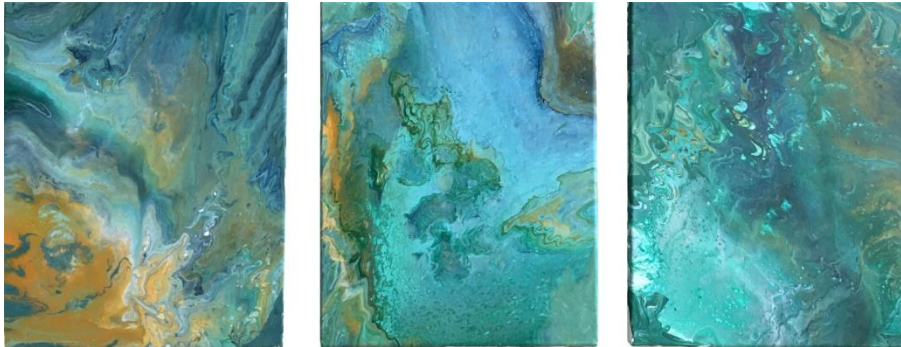
NATÀLIA LLUCH CORNET



Obra 1. *Tríptico Mar I* (2018)
Natàlia Lluch i Cornet
Técnica mixta sobre tela 35x27



Obra 2. *Tríptico Mar II* (2018)
Natàlia Lluch i Cornet
Técnica mixta sobre tela 41x33



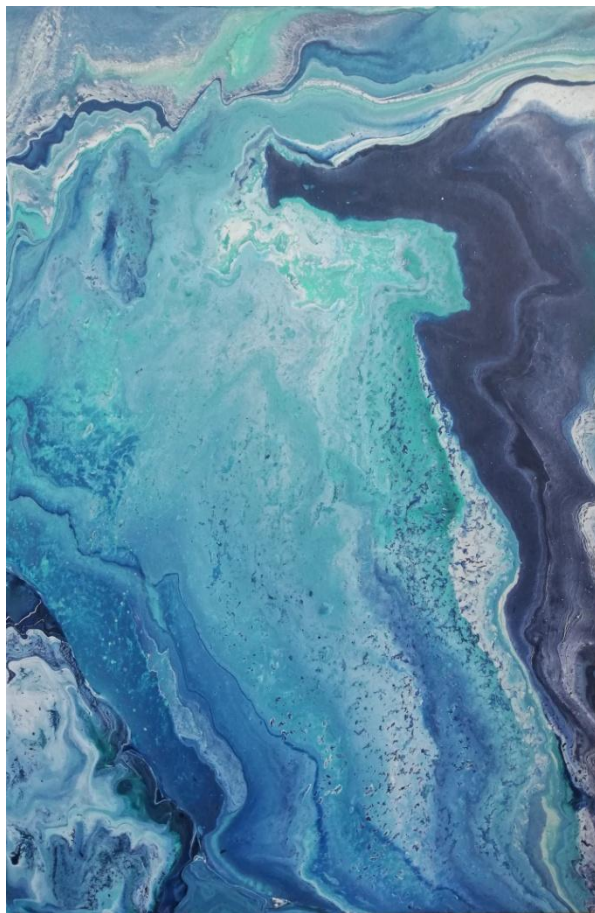
Obra 3. Tríptico Mar III (2018)
Natàlia Lluch i Cornet
Técnica mixta sobre tela 41x33



Obra 4. Voraz I (2018)
Natàlia Lluch i Cornet
Técnica mixta sobre tela 81x65



Obra 5. Voraz II (2019)
Natàlia Lluch i Cornet
Técnica mixta sobre tela 73x60



Obra 6. *Olas* (2019)

Natàlia Lluch i Cornet

Técnica mixta sobre cartón pluma 82x54



Obra 7. *Texturas* (2020)

Natàlia Lluch i Cornet

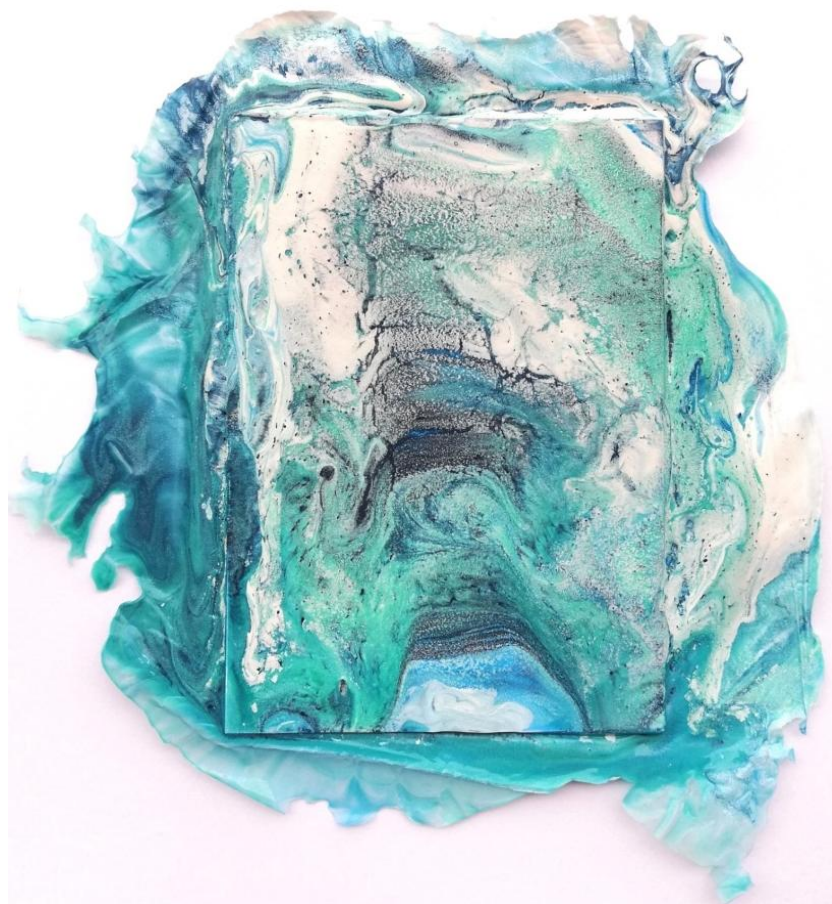
Técnica mixta sobre cartón pluma 30x22



Obra 8. Vaivén I (2020)

Natàlia Lluch i Cornet

Técnica mixta sobre cartón pluma 15x10



Obra 9. Vaivén II (2020)

Natàlia Lluch i Cornet

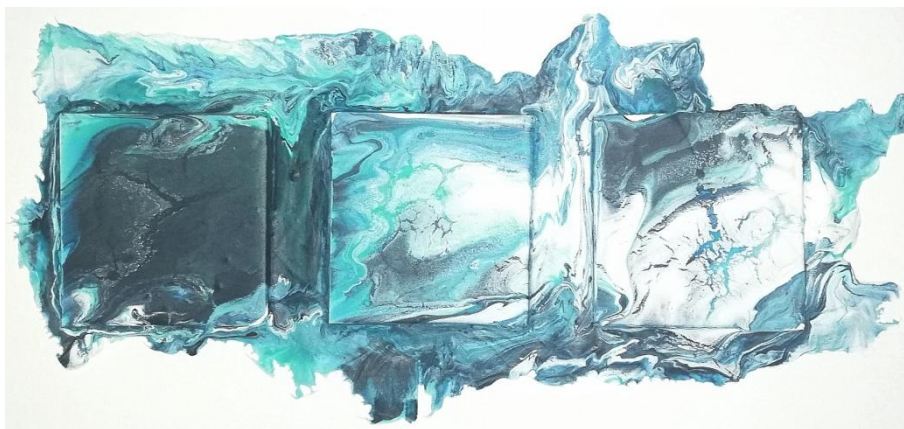
Técnica mixta sobre cartón pluma 15x10



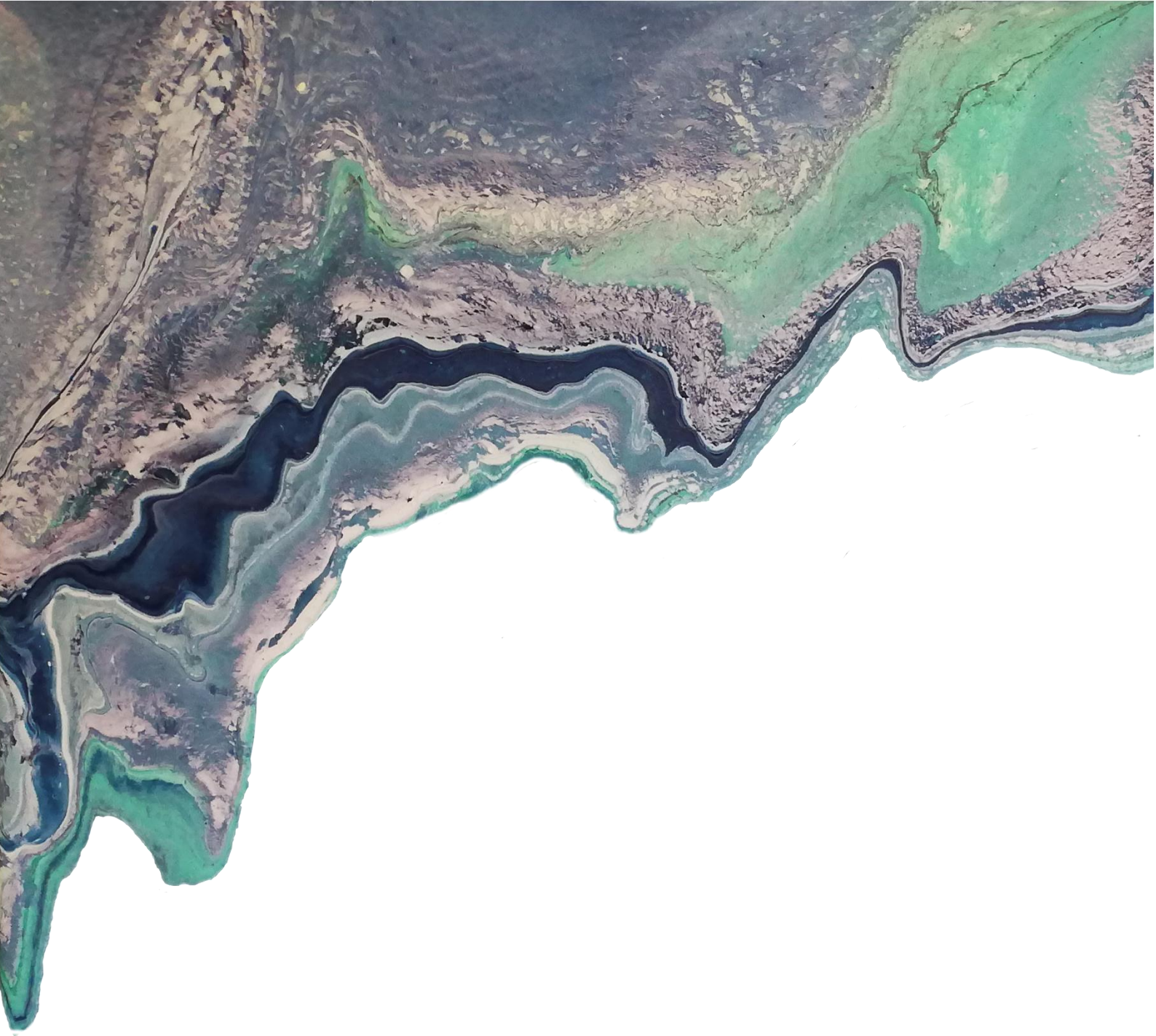
Obra 10. Vaivén III (2020)
Natàlia Lluch i Cornet
Técnica mixta sobre cartón pluma 15x10

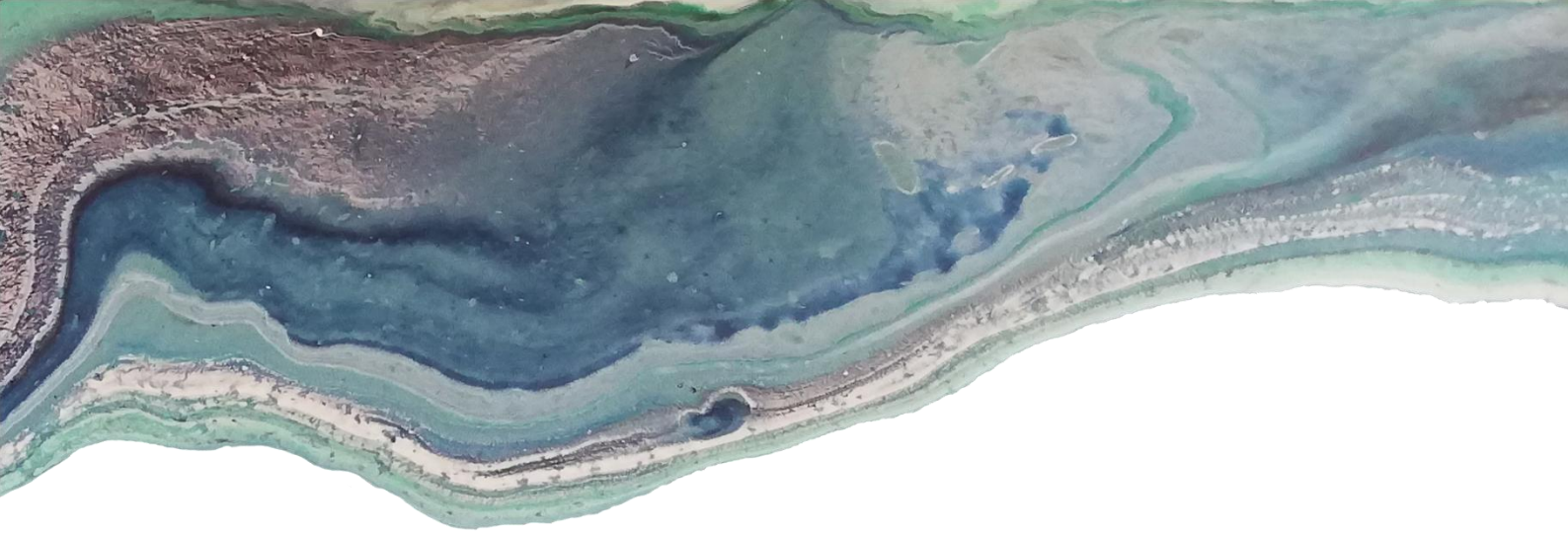


Obra 11. Vaivén IV (2020)
Natàlia Lluch i Cornet
Técnica mixta sobre cartón pluma 15x10



Obra 12. *Tríptico vaivén* (2020)
Natàlia Lluch i Cornet
Técnica mixta sobre cartón pluma 10x10





6 CONCLUSIONES

A lo largo de este proyecto y como consecuencia de las circunstancias actuales de confinamiento, he podido desarrollar de una forma más extensa la parte conceptual de este trabajo en relación a mi obra.

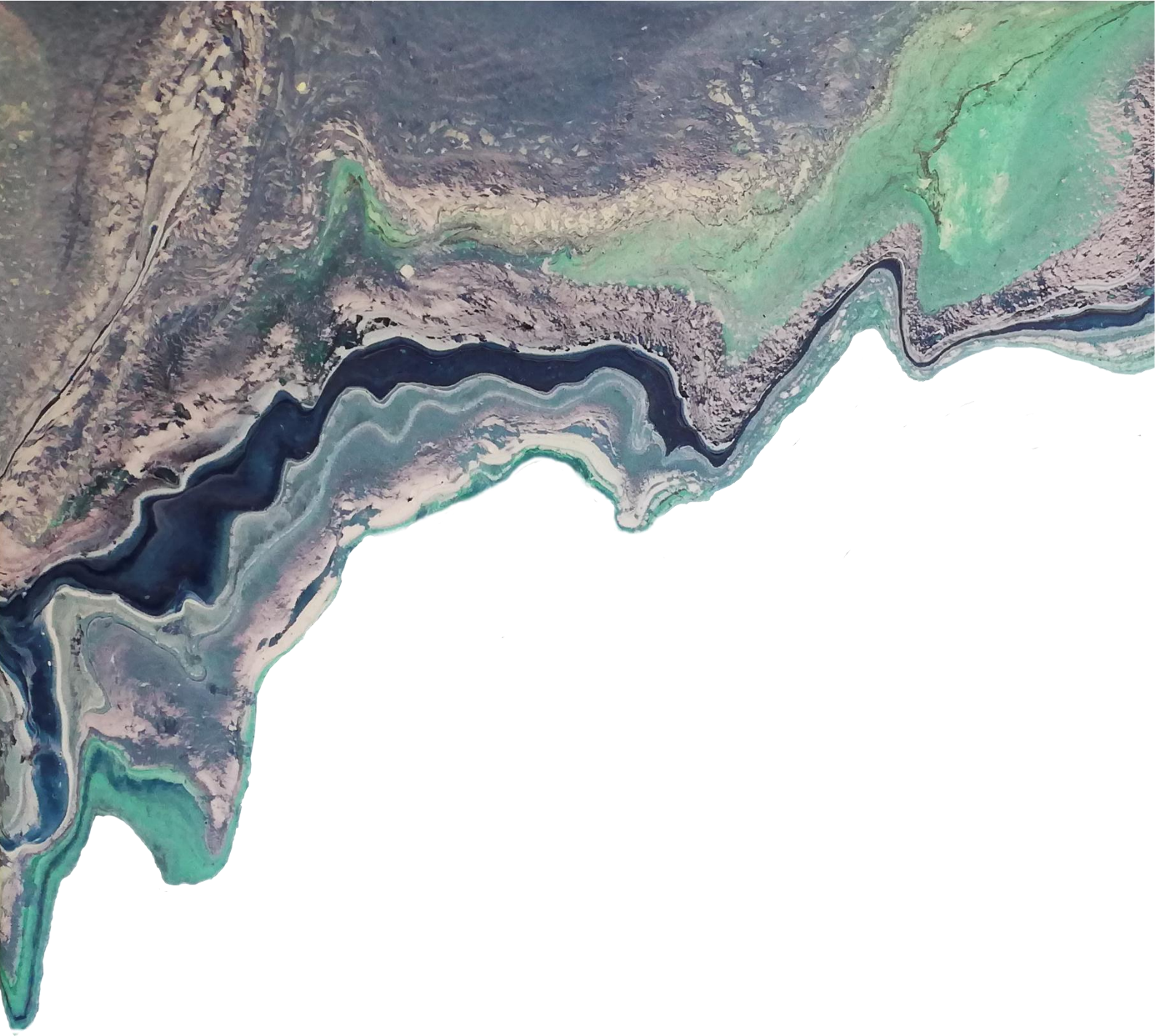
Considero que ha sido muy enriquecedor conocer mi obra desde un punto de vista más conceptual, a pesar de no haber podido avanzar en la práctica pictórica como hubiese deseado. Este hecho me ha permitido profundizar y analizar las motivaciones de cada uno de los procesos de trabajo de mi obra, como la paleta de color, la materia e incluso la parte más emocional.

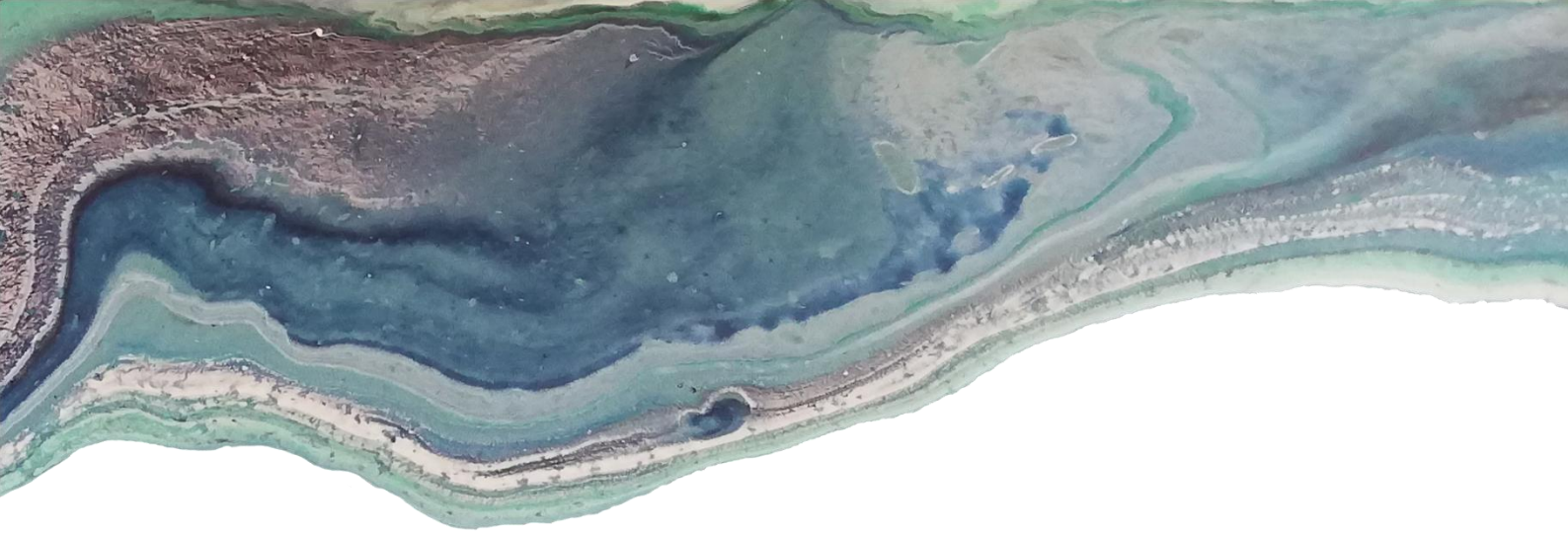
Hasta el inicio de este proyecto, mi obra pictórica se centraba en el estudio y la investigación del material pictórico. El agua, la luz y el color son catalizados a través de esta materia, pero a la vez se ha ido desarrollando conceptualmente, permitiéndome profundizar en su esencia. Este análisis ha resultado ser como un trampolín, impulsándome para ir más allá de lo aparentemente estético, para avanzar y seguir trabajando, descubriéndome y creciendo como artista en mi práctica pictórica.

El agua es hilo conductor de este proyecto, como receptor de la luz y del color. En el desarrollo de mi trabajo he querido romper los límites, tanto a nivel conceptual como físico, un gesto que resulta clave para la expansión de mi pintura gracias al fluir de la materia.

En mi práctica pictórica, el material es el transmisor de las emociones con el que quiero representar el vaivén de las olas, a través de su expansión sobre la superficie del soporte. Controlar la parte emocional de mi obra me ha permitido controlar a su vez mi proceso de trabajo, esto se ha visto reflejado tanto en mi paleta de color, como en el material pictórico y su fluir.

Para concluir, me gustaría destacar que el uso del plástico como material pictórico ha supuesto una novedad en la elaboración de mi obra. Más allá de su función como soporte provisional, he descubierto que puedo utilizarlo como material integrador de mis futuras obras. Un trabajo de experimentación e investigación en el que sigo trabajando.





7

BIBLIOGRAFÍA

7.1 Bibliografía

Fló, M., (2010). *Enciclopedia del arte: El impresionismo*, Madrid, España: Tikal - Susaeta.

Gutiérrez, M., (2002). *Enciclopedia del arte moderno: Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona, España: Blume

7.2 Webgrafía

Alonso, C., (2018). *Entrevista con Yamandú Canosa*. On Mediation/5. Recuperado de: <https://onmediationplatform.com/docs/entrevista-a-yamandu-canosa/>

Amaya, L., (2018). El gesto en el arte: Jackson Pollock. *Revista de investigación y pedagogía del arte* (núm. 3). Facultad de artes, Universidad de Cuenca. Recuperado de: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/1635>

Bladé, R., (2019). Las impresiones de Claude Monet. *La Vanguardia*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/mas-historias/20190822/47310542393/las-impresiones-de-claude-monet.html>

Fundació Suñol (2011). Yamandú Canosa. El árbol de los frutos diferentes. Barcelona: Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=b-nZ7VjyhG0>

García, Á., (2014). Constable, inventor de paisajes. *El país*, Londres, Inglaterra. Recuperado de:
https://elpais.com/cultura/2014/09/22/actualidad/1411401904_483235.html

García, Á., (2018). Londres celebra a Monet como el artista que intentó pintar el aire. *El país*, Londres, Inglaterra. Recuperado de:
https://elpais.com/cultura/2018/04/05/actualidad/1522947072_162279.html

Grove, Á., (2014). John Constable, el pintor que necesitaba 'entender el paisaje'. *20 minutos*. Recuperado de:
<https://www.20minutos.es/noticia/2244347/0/john-constable/exposicion/londres/>

Muller, P. E., (Sin Fecha). Chicos en la playa [Sorolla]. *Museo del Prado*. Recuperado de:
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/chicos-en-la-playa-sorolla/6155c8e9-dc7e-4305-9b9c-c3a3b66816cf>

Muñoz, R., (2006). Una reflexión filosófica sobre el arte. *Thémata. Revista de filosofía* (Núm. 36), p. 239-254. Recuperado de:
<https://institucional.us.es/revistas/themata/36/N4.pdf>

National Geographic (2016). Sorolla y el mar. Recuperado de:
https://viajes.nationalgeographic.com/es/a/sorolla-y-mar_7547/3

Pulido, N., (2013). El mar, musa eterna para Sorolla. ABC. Recuperado de: <https://www.abc.es/cultura/arte/20130523/abci-sorolla-201305221612.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.es%2F>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. Recuperado de: <https://dle.rae.es>

Serra, C., (2005). La fascinación de Turner por Venecia, *El país*, Barcelona, España. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2005/03/02/cultura/1109718006_850215.html

Vaskes, I., (2008). La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total. *Estudios de Filosofía* (núm. 38), pp. 197-219. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3798/379846138009.pdf>

Vázquez, L. A., (2016). *Revisión de la idea de pintura desde una perspectiva contemporánea: Desdibujando los límites* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, España. Recuperado de: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/43255>

7.3. Imágenes de referentes

Imagen 1. Turner, J., M., W., (1840). *Vista de Venecia desde la Giudecca* [Pintura]. Colección particular. (p. 16) Recuperado de:
<https://www.reprodart.com/a/william-turner/view-of-venice-from-la-gi.html>

Imagen 2. Constable, J., (1822). *Estudio de mar y cielo* [Pintura]. Londres, Colección particular. (p. 20) Recuperado de:
<https://www.arsgravis.com/discurso-visual-la-madre-universal/>

Imagen 3. Monet, C., (1872). *Impression, soleil levant* [Pintura]. París, Musée Marmottan. (p. 21) Recuperado de:
<https://www.rtve.es/noticias/20140918/cuadro-monet-dio-nombre-impresionismo-revela-secretos/1014181.shtml>

Imagen 4. Sorolla, J. (1910). *Niños en la playa* [Pintura]. Madrid, Museo del Prado. (p. 24) Recuperado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Ni%C3%B1os_en_la_playa

Imagen 5. Canosa, Y. (2019). *La casa empática* [Exposición]. Uruguay, 58ª Bienal de Venecia. (p. 27) Recuperado de:
<http://www.rotundamagazine.com/la-casa-empatica-yamandu-canosa-uruguay-bienal-de-venecia/>

7.4. Imágenes de Obra

- Obra 1.** Lluch i Cornet, N., (2018). *Tríptico Mar I* [Técnica mixta sobre tela] 35x27. (p.55)
- Obra 2.** Lluch i Cornet, N., (2018). *Tríptico Mar II* [Técnica mixta sobre tela] 41x33. (p. 56)
- Obra 3.** Lluch i Cornet, N., (2018). *Tríptico Mar III* [Técnica mixta sobre tela] 41x33. (p. 57)
- Obra 4.** Lluch i Cornet, N., (2018). *Voraz I* [Técnica mixta sobre tela] 81x65. (p. 58)
- Obra 5.** Lluch i Cornet, N., (2019). *Tierra y Mar III* [Técnica mixta sobre tela] 50x50. (p. 59)
- Obra 6.** Lluch i Cornet, N., (2019). *Olas* [Técnica mixta sobre tela] 82x54. (p. 60)
- Obra 7.** Lluch i Cornet, N., (2020). *Texturas* [Técnica mixta sobre tela] 30x22. (p. 61)
- Obra 8.** Lluch i Cornet, N., (2020). *Vaivén I* [Técnica mixta sobre cartón pluma] 15x10. (p. 62)
- Obra 9.** Lluch i Cornet, N., (2020). *Vaivén II* [Técnica mixta sobre cartón pluma] 15x10. (p. 63)
- Obra 10.** Lluch i Cornet, N., (2020). *Vaivén III* [Técnica mixta sobre cartón pluma] 15x10. (p. 64)
- Obra 11.** Lluch i Cornet, N., (2020). *Vaivén IV* [Técnica mixta sobre cartón pluma] 15x10. (p. 65)
- Obra 12.** Lluch i Cornet, N., (2020). *Tríptico vaivén* [Técnica mixta sobre cartón pluma] 10x10. (p. 66)

Detalle 1.	Obra 4. Lluch i Cornet, N., (2018). <i>Voraz I</i> (p. 8)
Detalle 2.	Obra 2. Lluch i Cornet, N., (2018). <i>Tríptico Mar II</i> (p. 10)
Detalle 3.	Obra 1. Lluch i Cornet, N., (2018). <i>Tríptico Mar I</i> (p. 30)
Detalle 4.	Obra 2. Lluch i Cornet, N., (2018). <i>Tríptico Mar II</i> (p. 34)
Detalle 5.	Obra 2. Lluch i Cornet, N., (2018). <i>Tríptico Mar II</i> (p. 35)
Detalle 6.	Obra 9. Lluch i Cornet, N., (2020). <i>Texturas</i> (p. 38)
Detalle 7.	Obra 9. Lluch i Cornet, N., (2020). <i>Texturas</i> (p. 39)
Detalle 8.	Obra 3. Lluch i Cornet, N., (2018). <i>Tríptico Mar III</i> (p. 42)
Detalle 9.	Obra 9. Lluch i Cornet, N., (2020). <i>Texturas</i> (p. 48)
Detalle cubierta	Obra 6. Lluch i Cornet, N., (2019). <i>Olas</i> (p. 1)
Detalle cubierta trasera	Obra 6. Lluch i Cornet, N., (2019). <i>Olas</i> (p. 86)
Detalle guarda anterior	Obra 6. Lluch i Cornet, N., (2019). <i>Olas</i> (p. 4-5)
Detalle guarda posterior	Obra 6. Lluch i Cornet, N., (2019). <i>Olas</i> (pp. 82-83)
Detalle capítulos 1-7	Obra 6. Lluch i Cornet, N., (2019). <i>Olas</i> (pp. 10-11, 14-15, 28-29, 46-47, 52-53, 68-69, 72-73)







EL VAIVÉN DE LAS OLAS

Catalia

ARTIST